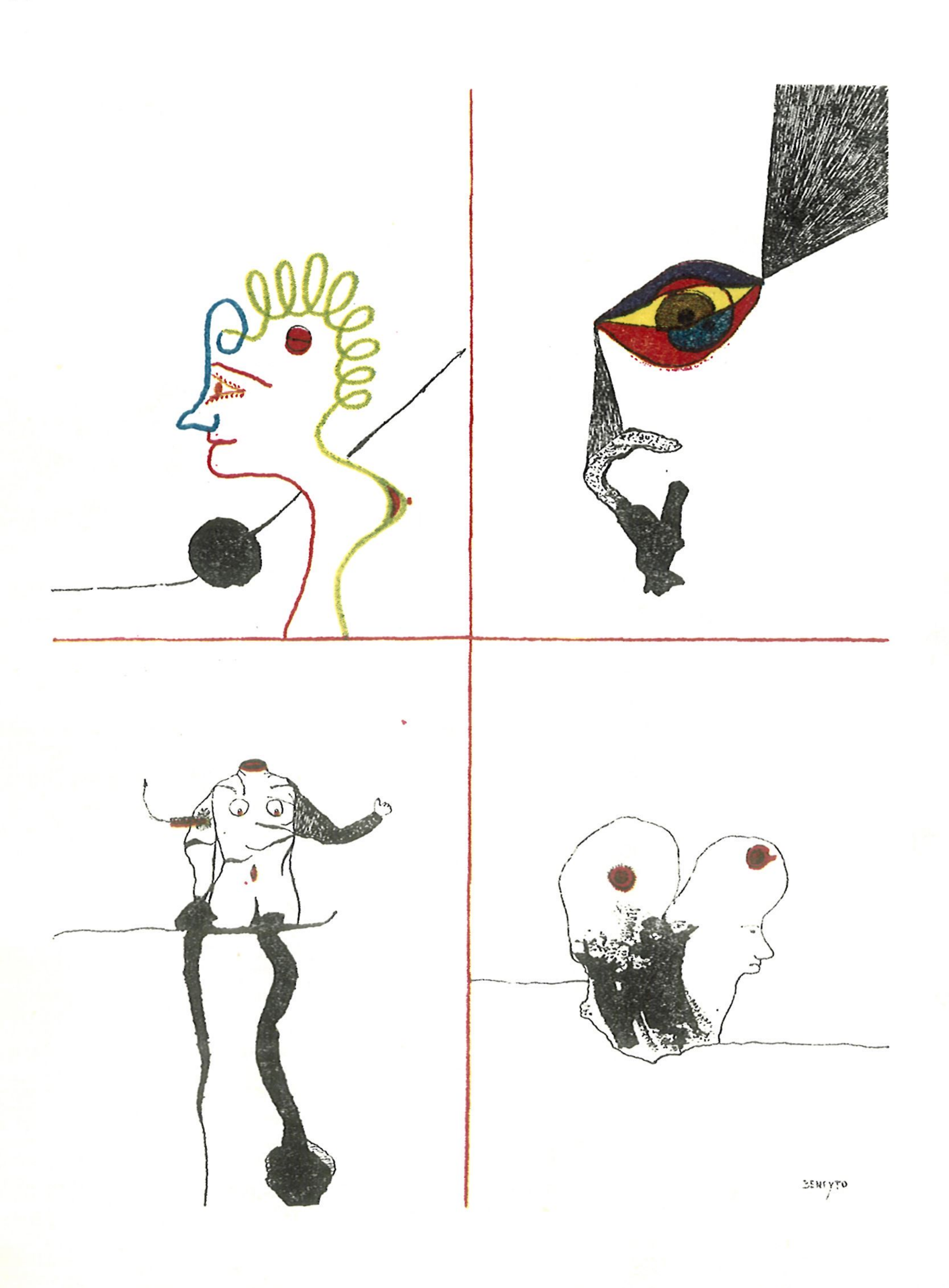
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 313
JULIO 1976

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO

LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

313

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 313 (JULIO 1976)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta de ANTONIO BENEYTO.

Siguiente

ARTE Y PENSAMIENTO

LA PINTURA ABSTRACTA EN ESPAÑA

1.º ESPAÑA, PAIS DE FRUTOS PREMATUROS Y DE FRUTOS TARDIOS

No creo en la perdurabilidad de los caracteres nacionales. Hay *constantes* a las que llamamos así porque duran a veces siglos, pero que son —vistas con perspectivas de milenios— tan perecederas como las más efímeras modas. Ningún país europeo se halla conformado antes del año 1000 y ninguno comenzó a adquirir conciencia de sus supuestas *constantes* antes de 1500. A pesar de ello, y sólo para entendernos, podemos aceptar que algunas maneras de ser, de actuar y de valorar son, hasta ahora, más habituales en unos países occidentales que en otros, pero sin que ello constituya una prueba de que haya de seguir sucediendo así en el futuro.

Hecha esta salvedad, podemos afirmar estadísticamente que una de las *constantes* de la evolución histórica del pueblo español parece consistir en la abundancia de frutos prematuros y de frutos tardíos de máxima significación. Lo desconcertante para quienes nos estudian apresuradamente es que ambas faltas de sincronía se hallan separadas por la época de los frutos maduros, que suele ser o menos pura o menos ubérrima en España que en otras latitudes occidentales. Un ejemplo nos basta: La bóveda de crucería —característica fundamental de la arquitectura gótica— tiene en España precedentes abundantísimos, anteriores a los franceses y a los ingleses. El gótico de plenitud es, en cambio, más horizontal y menos ansioso —menos gótico, en suma, si aceptamos las características de Worringer— que el de Alemania o el de Inglaterra. No es tampoco purista a la manera del de la Isla de Francia, sino con más complejas rupturas de la dinámica de la luz y con escasa visibilización de la interpenetración entre los espacios envolventes y envuelto a través de la policromía vibratoria y translúcida de las vidrieras. Las catedrales de León y Barcelona no constituyen excepciones a esta realidad estadísticamente detectable, ya que la primera es estilísticamente francesa del Norte y la segunda languedociana.

Los frutos tardíos del gótico español son, en contrapartida, en nuestro riquísimo flamígero entreverado de plateresco, más mórbidos y deslumbrantes que en cualquier otro país europeo, y no sólo abundan en la totalidad de la Península ibérica, sino que se desparraman, *íntimamente compenetrados con la concepción del espacio y las soluciones aborígenes*, a lo largo y a lo ancho de toda la América hispánica.

Podrían multiplicarse los ejemplos desde el prerrománico hasta el cubismo y siempre nos encontraríamos con esta misma intrigante asincronía. No parece fácil explicarla, pero yo creo que se halla relacionada con la posición geográfica liminar de España dentro del ámbito de la cultura occidental. Ello nos hizo, tras ocho siglos de convivencia íntima con musulmanes y judíos, menos occidentales en nuestra manera de valorar que a los otros pueblos germánicos o latinos, pero acrecentó nuestro afán de afirmarnos como miembros de nuestra comunidad cultural, si no queríamos ser enteramente sumergidos bajo la marea islámica. Los frutos prematuros pueden responder a esa necesidad de afirmación. Lo diferencial en los de madurez se debe posiblemente a que en las épocas de plenitud fue menor la vigilancia ante las infiltraciones de otras culturas que contribuyeron también a la formación de nuestro propio ser. Europa estaba ya sólidamente conformada y España dejaba de temer un posible desgajamiento: La perfección de los frutos tardíos puede deberse, en cambio, a una mezcla de nostalgia y de deseo acuciante de recuperar el tiempo perdido. No hago más que esbozar aquí esa explicación. La he discutido detalladamente en mi libro *Cultura autóctona hispana,* publicado en 1973 por la Editorial Magisterio Español, y por eso no me extiendo ahora más sobre ella.

2.º LOS FRUTOS PREMATUROS Y LOS INTERMEDIOS EN LA ABSTRACCION ESPAÑOLA

Los frutos prematuros, en lo que a la pintura abstracta se refiere, se dieron en España desde 1889, pero cayeron en aquel entonces en el vacío. Cabe señalar, no obstante, que se anticiparon en veintiún años a la *Primera acuarela abstracta,* de Kandinsky, origen oficial de la pintura no imitativa en 1910, y que en cualquier otro país hubieran pasado posiblemente tan inadvertidos como en España, ya que eran aquellos los tiempos de la liquidación del impresionismo y no, todavía, los de esa búsqueda de las formas-madres de todos los objetos posibles que, a través del puente del cubismo, abriría el camino de

la abstracción geométrica. Menos todavía era posible entonces reelaborar la factura desgarrada y la palpabilidad polémica de la materia, impuestos por el primer expresionismo, o el arabesco deformado, el color arbitrario y puro y la concepción del objeto exterior como simple pretexto transfigurable, características del fauvismo, y abrir con su confluencia y exacerbación el camino hacia las restantes modalidades de la pintura no imitativa, y muy en especial a las de tipo lírico o *informal*.

Todo llega en la evolución histórica por sus pasos contados y el expresionismo se hallaba en mantillas y al fauvismo le faltaban todavía dieciséis años para comenzar a existir. Por eso la invención de Kandinsky tuvo larga progenie, en tanto la del arquitecto Antonio Gaudí —veintiún años anterior— no traspasó nuestras fronteras hasta que resultó digerible. Dicha anticipación consistió en una serie de mosaicos íntegramente abstractos, hechos con restos de porcelana y cerámica, en la invención de unas formas sinuosas y llameantes, en una utilización expresionista del color y de la materia en bruto, y en la inclusión —anticipo muy curioso del dadaísmo— de una muñeca de porcelana, copas de vidrio, tazas doradas, ampollas y platos rotos en las rodelas en verdes, violetas y azules del parque Güell. Como arquitecto modernista y ornamental, pero funcional e inventor del hiperboloide parabólico, tuvo más inmediata progenie Gaudí. También la tuvo en cuanto escultor abstracto de pináculos horadados, en los que buscaba la intercomunicación entre los espacios envolvente y envuelto, pero esas otras dedicaciones suyas son de sobra conocidas y se salen, además, de los límites de este estudio.

Después de Gaudí vino un largo silencio en lo que a la pintura abstracta respecta, silencio que coincidió con la primera madurez de la abstracción en otros países. Los afanes renovadores se limitaron, desde principio de siglo hasta la guera civil, a la recepción y reelaboración de las variedades expresionistas, fauves, cubistas y surrealistas más en boga en Europa, pero apenas se despertó otro interés que el puramente experimental por el arte abstracto.

En ese aspecto, y a diferencia de lo acaecido en los Estados Unidos, en ambas orillas del río de la Plata o en la Alemania prehitleriana, los marchantes, pintores y *entendidos* españoles no se atrevieron a reñir a fondo una batalla en defensa de la vanguardia no imitativa. Cabe, no obstante, señalar en España las excepciones de Juan Sandalinas y Ramón Marinel-lo, abstractos geométricos que no alcanzaron el éxito que merecían, pero que tampoco fueron abucheados o ridiculizados, tal como acaeció bastantes años más tarde en París o Berlín con sus camaradas de anticipación.

Sandalinas inició en 1924 sus experiencias neoplasticistas, en las que incurvaba virtualmente algunos de los planos hasta convertirlos en un juego de cilindros encadenados. Había en su pintura ecos de Mondrian, pero eran más perceptibles en el rigor de la composición que en el color a menudo compuesto o en la tridimensionalidad en escorzo. Su obra no suscitó la reacción deseable, lo que le condujo a abandonar en 1948 —precisamente en el año en que su semilla comenzaba a fructificar— toda actividad artística.

Marinel-lo pintaba en tres dimensiones reales y era, por tanto, eso que en la actualidad llamamos un escultopintor. Su mejor momento cabe situarlo hacia 1930, pero abandonó su profesión al estallar la guerra civil. En algunas de sus obras había conos y otras formas geométricas huecas que se clavaban en el plano de base, creando unos ritmos un tanto desasosegantes a pesar del pulimento acabadísimo de la madera y de la naturalidad del color y la textura.

Paralela a las investigaciones de Sandalinas y Marinel-lo caminaba la prédica de Torres García, residente durante aquellos años, primero en Barcelona, y luego, en Madrid. Fruto de su espíritu proselitista y de su encuentro con Benjamín Palencia fue la fundación, en Madrid, en diciembre de 1933, del «Grupo de Arte Constructivo» al que se adhirieron los pintores Luis Castellanos y Maruja Mallo y los escultores Alberto Sánchez, Angel Ferrant y Díaz Yepes. Expusieron primero conjuntamente y de manera semioficial en el Salón de Otoño de 1933 y luego, privadamente, en 1934. La vida del grupo fue efímera. El regreso de Torres García a su nativo Uruguay en el año últimamente citado, así como el estallido, en 1936, de la guerra civil española, provocaron su disolución y cortaron la posible evolución de casi todos sus miembros hacia una abstracción de tipo mágico-constructivo, con admisión ocasional de elementos oníricos y texturalistas. Cabe recordar en este último contexto, la exarcebación de las texturas y las experiencias matéricas —muy anteriores a las de Fautrier— realizadas entre 1925 y 1930 por Cossío, Rodríguez Luna y el propio Palencia. Aquí encontramos de nuevo una eclosión de frutos prematuros en relación con lo que más tarde había de ser denominado «informalismo», pero no una postura de madurez abstracta del tipo de la gestual o de la geométrica, vigentes ya entonces con timidez en otros países.

Recién terminada la guerra civil, el interés por el arte abstracto por la pintura de la materia, decayó grandemente. Lo que de momento aspiraban a conseguir los jóvenes pintores españoles, era el reentronque con la vieja tradición nacional y la reinstauración de los movimientos vivos que habían tenido vigencia en España entre 1918

y 1936. La abstracción podía esperar y no se convertiría en un deseo acuciante hasta que comenzase a modificarse perceptiblemente nuestra infraestructura artística.

3.º AUMENTA EL NIVEL DE VIDA Y SE AFIANZA UNA NUEVA INQUIETUD

Los años decisivos se iniciaron en 1947 y terminaron en 1955 con la consolidación de la pintura no imitativa como única vanguardia vigente. Es digno de señalar, por tanto, que incluso en ese período crucial miraban hacia el pasado algunos de los intentos renovadores. Así, en 1947, se fundó en Zaragoza el «Grupo Pórtico», constituido por los pintores Fermín Aguayo, Laguardia y Lagunas. Sus miembros se iniciaron como poscubistas —transición entre el ayer y el hoy— pero evolucionaron pronto, aunque tan sólo durante un breve período, hacia una modalidad de abstracción geométrica muy personal y flexible, con abundancia de trazos anchos, cargados de expresión, factura sólida, colores compuestos y sobrios y polígonos irregulares tensamente ensamblados. Algo similar sucedió el año siguiente cuando el polifacético escritor y complejo artista Juan José Tharrats fundó en Barcelona el grupo y la revista *Dau-al-Set*. De allí saldrían tres de los más importantes maestros del informalismo español —Tapies, Cuixart y el propio Tharrats— pero el espíritu del grupo fue inicialmente surrealista y ninguno de sus componentes comenzaría a cultivar la pintura no imitativa con anterioridad a 1951.

Un importante acontecimiento de orden económico contribuyó tanto o más que la inquietud vanguardista de los grupos minoritarios a hacer visible esta renovación iniciada sin apoyos oficiales y sin amplitud en el mercado: España recuperó en 1949 en términos reales la renta per cápita que tenía antes de estallar la guerra civil. A partir de entonces, primero tímidamente y luego con porcentajes mucho más altos, el producto nacional bruto y la renta per cápita no hicieron más que elevarse sin un solo desfallecimiento, hasta multiplicar por 3,50 —siempre en términos reales— la cifra todavía bastante pobretona de los últimos años del decenio de los cuarenta. El resultado de esta alza continuada fue que en 1974 se alcanzaron, sin una excesiva elevación del costo de la vida, los 2.250 dólares de renta per cápita.

El número de galerías privadas de arte actual, que era de 15 en Madrid en 1949, se elevaba a 275 en 1974. Dicho incremento fue similar en Barcelona y algo mayor en casi todas las ciudades menos

populosas. El mercado de arte se hizo, por tanto, cada vez más amplio y se diversificó el gusto hasta el punto de que no existe hoy una sola tendencia que no alcance precios lo suficientemente remuneradores para los artistas y para los marchantes. Una actividad editorial paralela, con abundancia de ediciones de lujo, generosamente ilustradas en el mejor color, y una proliferación de subastas, con pujas a menudo disparatadas, completan este panorama plástico-económico en el que la pintura comienza lamentablemente a dejar de ser un bien de disfrute, para convertirse en una inversión bastante azarosa o en un símbolo exterior del triunfo social.

La fundación de *Dau-al-Set* en 1948 coincidió en Barcelona con la apertura del Primer Salón de Octubre. Quería ser —y lo fue— un salón diferente. No se permitía la inclusión en él de ninguna obra que no fuese actual o no mirase al futuro. Ello hizo que al lado de algo de neosurrealismo y de bastante expresionismo, se expusiesen en ese primer salón diversas obras abstractas o preinformales de Sandalinas, Planasdurá, Jordí, Tort, Aulestia y varios otros jóvenes innovadores catalanes, así como otras que cabría considerar como neofigurativas *avant la lettre,* entre las que destacaban las aportaciones de tipo más bien magicista de Cuixart, Tapies y Tharrats.

Todo ello comenzó a crear un clima y no sólo en Barcelona, sino también en el País Vasco, Valencia, Madrid, las islas Baleares, la Costa del Sol, y el archipiélago canario, región esta última en la que desde los días de la república había tenido hondo arraigo un movimiento paralelo —primero surrealista y más tarde no imitativo— sagazmente orientado por el crítico Eduardo Westerdahl y el pintor Felo Monzón.

Las bases para el afianzamiento de las nuevas vanguardias parecían ya bastante sólidas. Ello indujo a Manuel Fraga Iribarne, secretario general en aquellos días del Instituto de Cultura Hispánica a organizar, en 1951, la primera bienal hispanoamericana, en la que participaron todos los países de nuestro idioma y también los Estados Unidos, históricamente hispánicos en sus Estados meridionales, cuyas más importantes ciudades —San Francisco, San Diego, Los Angeles, San Agustín, etc.— fueron fundadas por españoles.

El éxito de las bienales hispánicas fue fulgurante, no sólo en el sentido de que contribuyó a que nos conociésemos mejor los artistas y críticos ibéricos de ambas orillas del Atlántico, sino porque representó la primera aceptación tumultuaria del arte abstracto y de otras varias tendencias vanguardistas en un certamen oficial español. En la de 1951, celebrada en Madrid, destacaban en ese aspecto entre las

aportaciones españolas, las abstractas de Mampaso, Planasdurá, Ramis y Tharrats, las magicistas de Cuixart y Tapies y las surrealistas de José Caballero y Salvador Dalí, pintor este último que contribuyó acertadamente a la difusión de la bienal mediante una exposición individual complementaria y dictando en olor de multitud una conferencia que conmovió a la opinión con su intransigencia polémica y con su análisis sagaz de lo que cabía esperar de un futuro inminente. Igualmente vanguardistas eran los envíos de otros varios países participantes y muy especialmente los de la Argentina y los Estados Unidos. Las dos bienales siguientes, la de La Habana en 1953-54 y la de Barcelona en 1955, ratificaron los logros de la primera. Una actividad paralela de Fraga Iribarne consistió en la programación del *Primer Congreso Internacional de Arte Abstracto,* celebrado en Santander en 1953. Como complemento del Congreso se celebraron durante su decurso la *Primera exposición internacional de Arte Abstracto* en Santander y la *Exposición internacional de Arte Fantástico* en Madrid.

En 1957 se fundó en Madrid el grupo «El Paso», cuya misión era afianzar la renovación. Todos los artistas en él agrupados —Canogar, Chirino, Feito, Juana Francés, Millares, Rivera, Saura, Serrano, Suárez y Viola— eran no imitativos y constituyeron en unión de Lucio Muñoz, Fareras, Vela, Manrique, Zobel, Rueda y Lorenzo, el núcleo de la gran renovación vanguardista madrileña de los años cincuenta.

El reconocimiento internacional no se hizo esperar y así en 1958 los envíos abstractos españoles acapararon tres de los premios mayores en la XXIX Bienal de Venecia. Igual acaeció por aquellos años en otros importantes certámenes y muy especialmente en los de Pittsburg, São Paulo y Alejandría.

Esta etapa abstracta de los frutos tardíos fue corta en duración, pero rica en variedad e intensidad. Duró aproximadamente desde 1951 hasta 1963 y fue sustituida por la lucha entre las diversas tendencias neoabstractas y posabstractas, cuya vigencia perdura todavía en el momento en que escribo estas líneas.

4.° ENTRE LA INTENSIFICACION DE LA EXPRESIVIDAD Y LA BUSQUEDA DEL SOSIEGO

En la pintura no imitativa se hicieron más patentes los contrastes entre las posturas de tipo expresionista y las normativas. Las primeras responden a una de las constantes del arte occidental, que ha sido casi siempre un arte de la expresión y no de la norma, tal como solía acaecer con el arte helénico.

La antecedente afirmación entraña una ambigüedad terminológica, porque en un sentido estricto todo arte expresa el alma de una época y de una cultura y la manera de ser y de valorar *(el sentimiento del mundo)* de los hombres que lo realizaron. En dicho sentido general, tan *expresionistas* son el normativismo helénico o el distanciamiento intemporalizado del arte extremooriental, como el desasosiego o la más perceptible presencia del autor en la obra, característicos del de los países occidentales.

En un sentido más restringido, cabe considerar como *expresionistas* a buena parte, precisamente, de las creaciones occidentales y oponerlas así a las helénicas. Ello se debe a que en el arte europeo y americano suele ser más perceptible la ansiedad del autor y a que no son tan sólo las cosas las que se *expresan* con máxima acuidad en la obra, sino también el ser humano que aspira a través de su actividad creadora a comunicarnos su angustia o a satisfacer —contradicción insalvable— su anhelo de trascender sus limitaciones internas y externas y de seguir siendo él mismo en omnímoda libertad.

En el aspecto estrictamente formal cabe hacer diferenciaciones paralelas a las que pueden hacerse en el expresivo. Hay en la pintura no imitativa occidental tres posiciones predominantes, cada una de las cuales parece hallarse situada en uno de los vértices de un triángulo y oponerse así parcialmente a las otras dos. Son la abstracción geométrica, la pintura de manchas o de trazos fluctuantes y la pintura de denso empaste, cuya evolución, previsible desde hace ya medio siglo, la haría convertirse en escultopintura. La exacerbación de la expresividad se da, en principio, en las dos últimas de las modalidades recién citadas, pero no en la primera. La dispersión en entreverada de las manchas o el ir y revenir de los trazos gestuales en la pintura de acción, suele responder en Occidente a un afán de expresividad violenta, que no existe, por ejemplo, en la caligrafía oriental, que tiende a exteriorizar, a pesar de la aparente similitud del procedimiento, estados de ánimo casi diametralmente opuestos. Igualmente expresiva, y muy a menudo conturbadora, es la excitación de la textura o la erosión de la pasta densa y arañada o descascarillada en buena parte del informalismo matérico. Se trata de modalidades nuevas de expresionismo en las que es la propia erosión, densidad o descomposición del pigmento lo que hace visible la tensión o el desacuerdo entre el artista y su mundo.

Cabría, contrariamente, suponer que la búsqueda de un sosiego tal vez imposible y el teórico normativismo a ultranza que caracterizan a buena parte de la abstracción geométrica, se mantienen fieles

a las *constantes* helénicas y son, por tanto, escasamente expresionistas a la manera euroamericana. Me temo que ello constituyese una verdad tan sólo parcial. El fanatismo del orden y de la razón, y la búsqueda implícita de una movilidad virtual o real —temporalización, en suma— que caracterizaban en potencia a la abstracción geométrica y a la que llegaron sus herederas las modalidades cinéticas, responden muy a menudo a una necesidad de contener el estallido pasional y de ceñirlo con un entramado de ecuaciones, propuestas *universalmente* válidas y retículas rigurosas que parecen haber congelado al instinto, pero no a través de un proceso natural y al aire libre, sino con resonancias de falansterio, de laboratorio o de centro de cálculo. El expresionismo más violento es aquí la otra cara de la moneda de aquello que en su superficie visible se nos ofrece como «norma» pensada y matemáticamente obtenida, válida en abstracto para todas las culturas, pero no intuida como fruto primario, sino fabricado como reacción contra los propios demonios internos. Esta contradicción insalvable ratifica la autenticidad combativa de todas estas modalidades, pero niega a la postre aquello que pretende afirmar y lo dota así de una inesperada humanidad que resulta, en última instancia, confortadora. Una buena prueba de ello nos la ofrecen los escasos *fanáticos de la razón* —más sensibles y más conturbados de lo que ellos mismos parecen creer— que estudiaremos en el apartado siguiente.

5.° ABSTRACCION GEOMETRICA

Pablo Palazuelo ha resuelto el problema de aunar la emoción y el rigor. Para individualizar sus polígonos emplea con igual flexibilidad unas *rectas* ligeramente vibrantes o unas sinuosas de múltiples inflexiones, en las que el ritmo y la melodía de la línea son tan *expresivos* como los civilizados colores compuestos o como la emoción de la materia aplicada en inacababIes superposiciones húmedas, igual que si se tratase de un lacado y no de pintura al óleo. Sus formas planas, flexibles y calmas, tienden a converger desde los cuatro lados del soporte hasta un centro ideal que atrae e intriga. Los efectos tridimensionales son parcos y todo acaba por parecernos intemporal y distante.

Eusebio Sempere prefirió la alegría de los colores compuestos y la abstracción lineal en múltiples sinuosas paralelas, no demasiado alejadas, en espíritu, de las ondas expansivas y suavemente controladas de los *generativos* argentinos. En un proceso lógico desembocó

pronto en sus *relieves luminosos móviles* y en sus estructuras cinéticas de rejillas superpuestas y balanceantes. Que el movimiento sea parsimonioso, evita que las variaciones de las formas y de la estructura inserten una dimensión temporal excesiva en estas obras. Sempere las dota de un desasosiego incipiente, que se aviene bien con su levedad ambigua y con su aceptación morosa de reflejos y destellos incontrolables.

Julio Ramis fue uno de los precursores de la abstracción geométrica en España. En sus obras iniciales los ritmos lineales muy netos ceñían incurvadamente sus formas flexibles y planas. Los colores eran puros y levemente asordados. Destacaban en aquellas construcciones el ritmo y el equilibrio, pero había también una tensión subyacente en la garra de los trazos forcejeantes y en la ocupación sin suturas de la totalidad del espacio bidimensional. Hacia 1958 evolucionó Ramis hacia una manera informalista de materia pizarrosa y encabalgada. En la actualidad cultiva una neofiguración nítida, delicada y sutil.

Jordí, hijo del maestro figurativo tradicional Jaime Mercadé, firma sus obras con su nombre personal, sin añadir su apellido paterno. A partir de 1944 evolucionó desde un cubismo plano, sensible y muy rico en su signografía mágica, hasta una abstracción geométrica de colores ardientes y ritmos neorrayonistas, cuyas últimas manifestaciones dio a conocer en el salón de octubre de 1948. Había en estas obras una rica contradicción interior. Los trazos eran muy marcados, tétricos y casi gestuales. Las manchas conservaban las huellas de su emborronamiento con paños o de su frotado y raspado exhaustivos, pero el orden era rigurosamente geométrico en sus incurvaciones simultáneamente medidas y emocionadas. A partir de 1950 Jordí se convirtió en realista social y luego en neofigurativo de cromatismo salpicado y materia efervescente.

Enrique Planasdurá evolucionó desde una abstracción lineal, casi signográfica, hasta una ordenación suelta de polígonos y poliedros ricamente coloridos sobre un plano abierto a menudo ilimitadamente hacia los cuatro lados del campo cromático. La medida y el orden, pero también la soltura y el infalible instinto con el que selecciona el color, son sus cualidades predominantes. Tras un intermedio *informalista* (desde 1958 hasta 1969) cultiva ahora de nuevo ese geometrismo sensible y apaciguador del que fue él, en España, uno de los más indiscutibles adelantados.

José María de Labra es un fanático de la razón y el orden, un asceta entreverado de místico y un gran pintor con programa y con

una coherente justificación sociológica y matemática de todas sus propuestas o realizaciones. Sus superficies actuales tienden a visibilizar sus investigaciones en torno a la correlación entre los diversos polígonos que, una vez trascendida su inviable autosuficiencia, prestan su última razón de ser a toda construcción geométrica. Utiliza formas generalmente monocromas, diferenciables en virtud de su relieve, su textura y su altura tonal, pero que para llegar a ser ellas mismas y conseguir así la legibilidad de la estructura, necesitan enriquecerse con las repercusiones que las tensiones internas de cada una ejercen sobre las contiguas y sobre la totalidad del conjunto.

Joaquín Michavila utiliza a menudo colores incipientemente compuestos, aunque sin renunciar jamás a la lisura de ninguna de sus formas. Su hermosa contradicción radica en la aceptación frecuente de unos ritmos vertiginosamente rotativos que parecen convertir en irreal la neutralidad de la textura e infundir en *la divina proporción* una ansiedad paraexpresionista que no deja, por muy sabiamente enmascarada que se halle, de existir y de conmovernos.

El «Equipo 57» se fundó en París en 1957, pero pronto se radicó en Córdoba por ser cordobeses la mayor parte de sus componentes. Eran éstos Francisco Aguilera Amate, Luis Aguilera Bernier, Juan Cuenca, José Duarte, Angel Duart, Agustín de Ibarrola y Juan Serrano. No todos estos artistas eran pintores o escultores, sino que había también arquitectos fanáticos de la integración, tales como Cuenca o Serrano, lo que facilitaba la fundamentación teórico-matemática. Su teoría de la *interactividad del espacio plástico* se convirtió en realidad en sus esculturas y objetos y —más todavía— en sus pinturas de colores planos, cuyas formas separadas por curvas de varias inflexiones se abrían ilimitadamente hacia los cuatro lados del soporte. La actuación conjunta del «Equipo 57» fue breve, pero son bastantes los artistas actuales que han hecho implícitamente suya su afirmación de que «sólo es auténticamente cultura aquello que se introduce como un elemento cotidiano en la vida cotidiana».

La fundación explícita y la disolución tácita del «Equipo 57» constituyeron un corte en la evolución de la abstracción geométrica en España. Los artistas que se consagraron a ella con anterioridad a 1957 eran geométricos relativamente puros. Los posteriores o fueron escultopintores o jóvenes de labor todavía no consolidada, que se acogieron en principio a las formas conmutadas, al *op-art* o al nuevo cinetismo, pero no a ninguna de las variantes que cabría considerar como *clásicas* dentro de la modalidad.

Manuel Gómez Raba pule la madera con un cuidado moroso, que hace desaparecer todas las aristas, pero no la rotundidad fuerte de

la estructura. Formas cóncavas y convexas, huecos y salientes redondeados se contrapesan medidamente en correlaciones dinámicas. Esta obra aúna la sensibilidad y el orden lúcido con la aparentemente imprevista libertad de sus encabalgamientos.

Luis Caruncho acumula en el centro de sus escultopinturas sus salientes poliédricos y los destaca netamente del tablero de base, ilimitado y especialista. Otras veces prefiere que escasas formas levemente sinuosas pueblen en relieve medido la totalidad de sus superficies. Tiende al monocromatismo y ama la distinción y el rigor dentro de una austeridad limpia en la que destacan la maestría de la ejecución y una inefable calma de fondo, no ausente de una cierta movilidad contenida en su ritmo intemporal y distante.

Más joven que los anteriores es Tomás Crespo Rivera, quien pinta de un color único y liso sus entrantes y salientes incurvados de netas aristas y pulimento neutral. Aspira a dotar al volumen de un orden similar al del rayonismo, pero sin acudir a sus ritmos vertiginosos, sino congelando el movimiento y manteniendo tan sólo su huella. Asume así los postulados de algunos abstractos geométricos de la hora inicial y los integra en su conocimiento vivo de las posibilidades de un ambigua rotación desasosegante que nos parece, a veces, inminente, pero que no llega nunca a estallar en su obra.

6.° DESDE LA PINTURA DE ACCION HASTA EL GESTO APACIGUADO

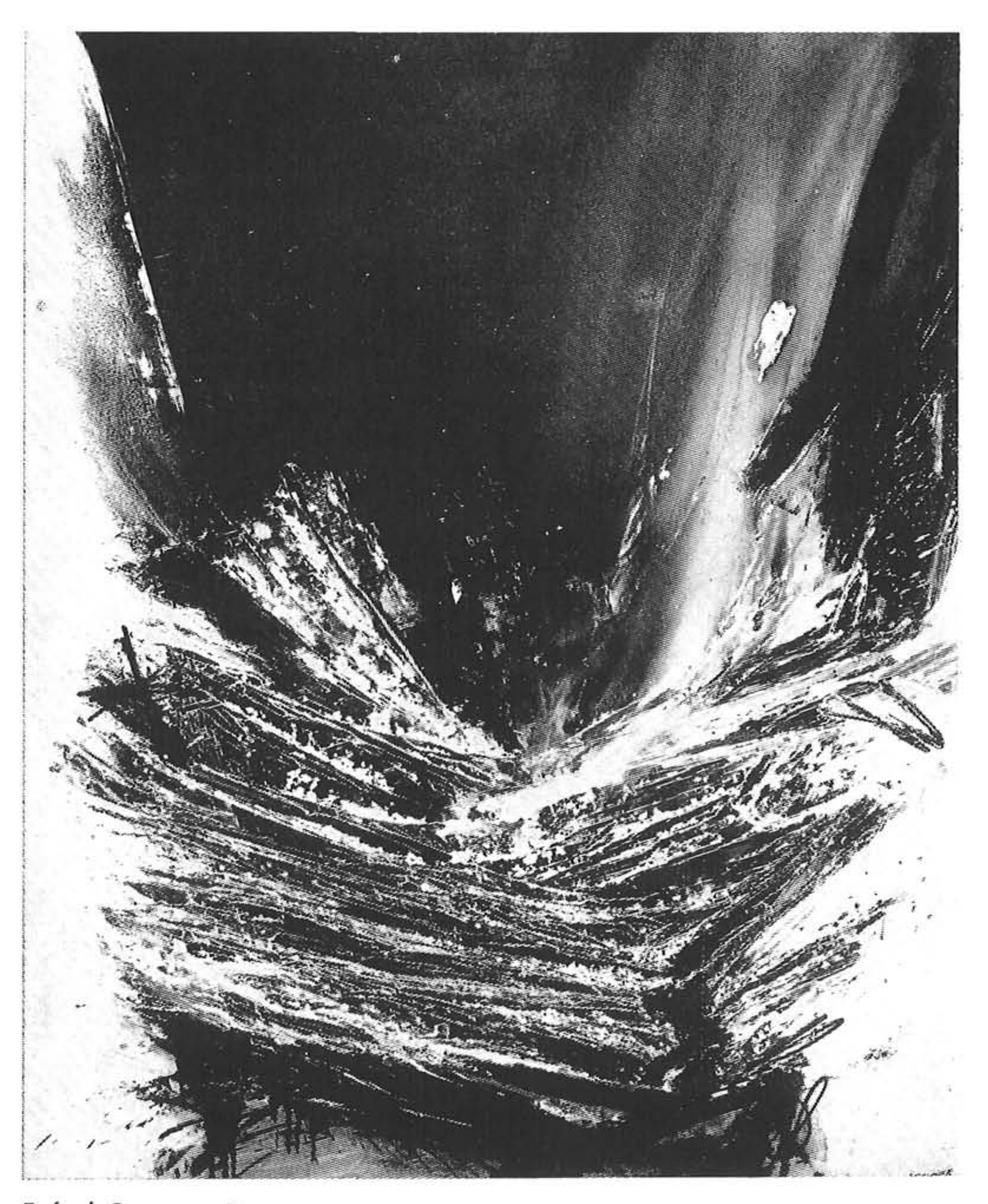
Entre las modalidades no imitativas de tipo expresionista, parece la gestual la más apasionante y directa. Su libertad de dicción la convierte en una variante casi tan pura como la abstracción geométrica en sentido estricto. Caben, no obstante, igual que en esta última, abundantes variantes y soluciones de compromiso, así como un gestualismo relativamente calmo, que puede tener en su espíritu un regusto oriental no siempre fácilmente explicable.

Manuel Mampaso es con sus colores netos e incluso chirriantes y su aplicación directa uno de nuestros más violentos pintores gestuales. Utiliza espátulas de caucho de hasta veinte centímetros de ancho, lo que hace que su aplicación de materia al arrastre sea contundente y con abundante huellas directas de su propia acción de pintar. Sus superficies suelen resultar desasosegantes, pero hay en ellas un orden subyacente infalible que las tiñe muy a menudo de ambigüedad y de misterio.

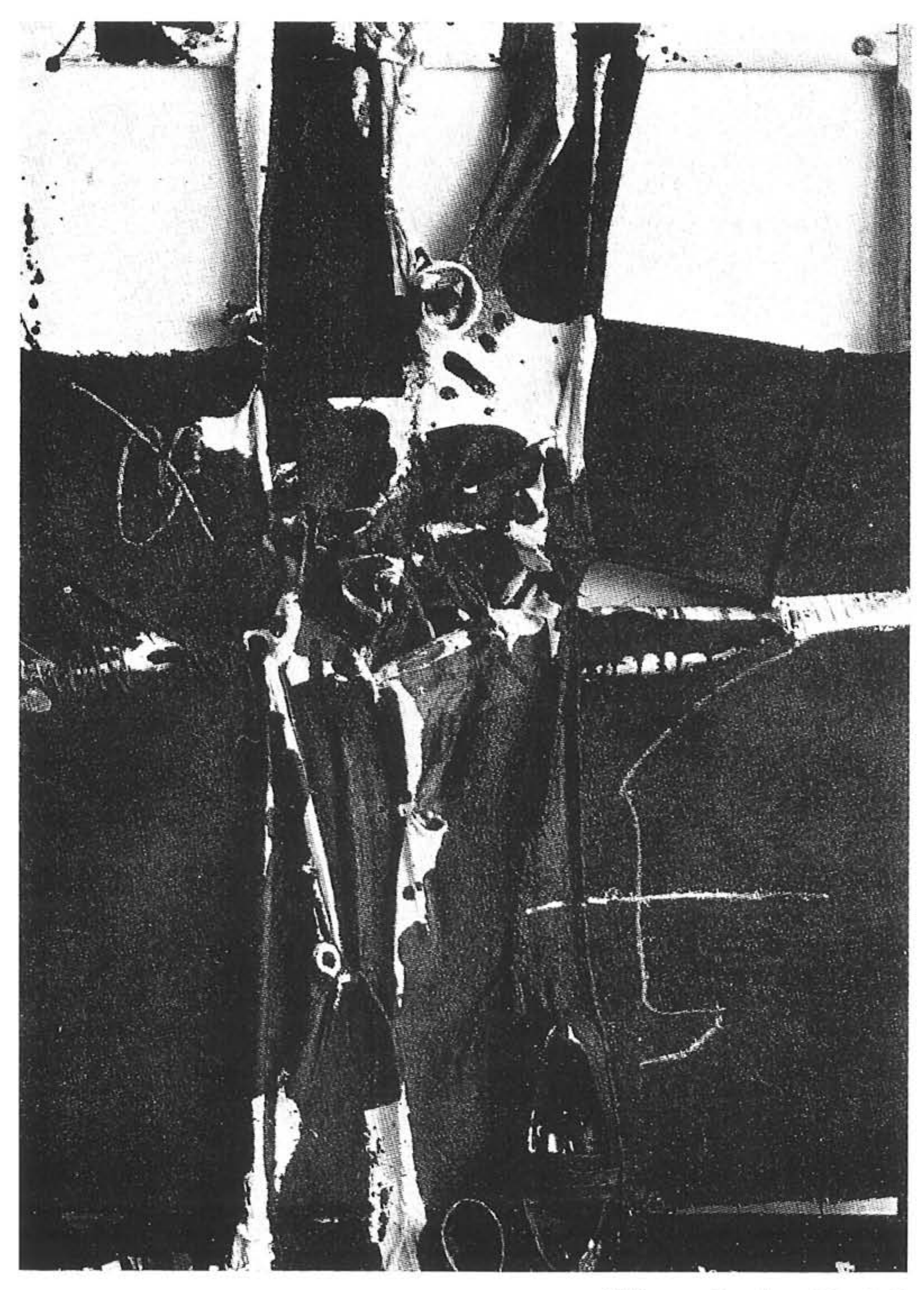
Otro madrileño tan desmelenado como Mampaso es Antonio Saura. Se acerca al lienzo —ha escrito— *como a una batalla* y lo puebla de



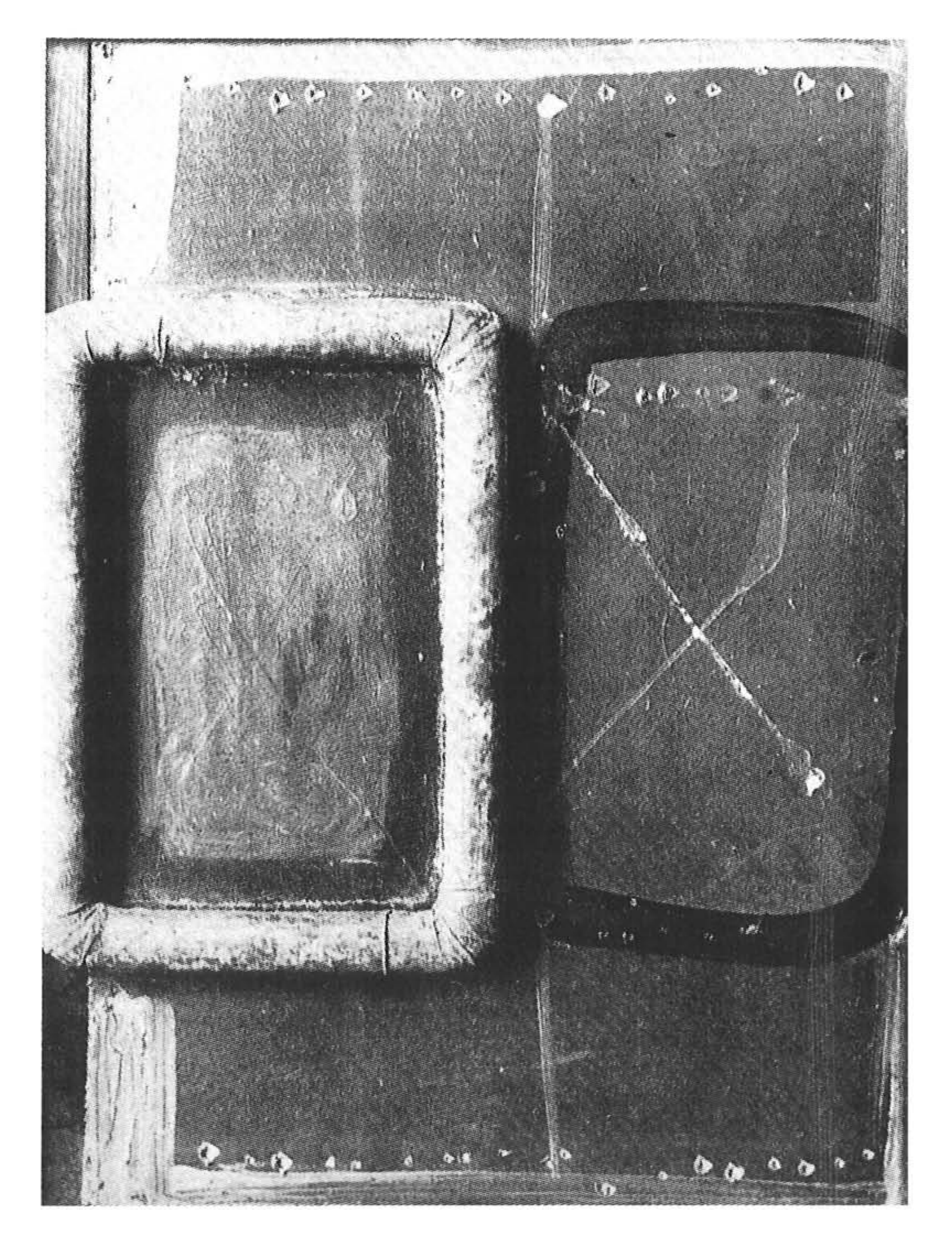
Tharrats



Rafael Canogar: Pintura, *1959*



Millares: Cuadro 178, *1962*



Antonio Tapies: Lienzo escultopictórico, *1963*

trazos entreverados nunca en exceso anchos que se cruzan o enroscan febrilmente en un prodigio de ritmo y de agresividad inteligentemente concienciaIizada. La pintura de Saura se halla al servicio de la contestación y se integra en una filosofía del cambio que aspira simultáneamente a barrenar y a construir. Su equivalente literario podría constituirlo Xavier Domingo, con quien coincide en la salacidad considerada como revulsivo y piedra de toque y en un exquisito buen gusto que lo capacita para enfrentarse sin piedad, pero sin *groserías ingobernables*, con todas sus repercusiones empalagosas.

El tercer gestual desmelenado en las escuelas peninsulares era el alemán Frank el Punto, residente en Ibiza (en donde falleció en 1972) durante los últimos veinticinco años de su vida. Había, no obstante, en su obras una doble compulsión contrapuesta. Pintaba primero un lienzo especialista —mesura y meticulosa sabiduría de oficio; superposiciones inacabables de pasta tenue y toda suerte de interpenetraciones cromáticas en marfil o en blanco— y amontonaba luego en un segundo momento sus azules o rojos gestualmente aplicados y tallados en blando. Muñecos hoscos, monstruos en gestación, *homúnculos* desgañitados, toda una demonología sin connotaciones independizadas de su pura necesidad de expresarse, poblaban estos lienzos vertiginosamente encrespados. Todo era en sus toques finales ansiedad y pasión, pero la serenidad constituía su meta huidiza, insinuada durante un instante en las aplicaciones iniciales.

Román Vallés prefiere el nervio a la garra y dosifica sensualmente su pasión sin dejarse conquistar por ningún arrebato no integrable en su autoencauzada manera de valorar. Sobre su auténtico *magma* especialista, en el que abundan las manchas interpenetradas y las pinceladas estrecruzadas, hace flotar sus trazos envolventes y sinuosos, sus gestos y signos en ondulaciones casi orgánicas y materia porosa y caliza. Otras veces son sus *floraciones* ricamente cromáticas las que pueblan sueltamente en ritmos de ascensión gótica sus superficies distinguidas y abiertas. La fuerza domeñada se halla a dos dedos de la gran explosión, pero Vallés la reduce a medida en una refinada ambigüedad expresionista tan temblorosa como intrigante.

Rafael Canogar se inició como cubista, construyó luego arpilleras bidimensionales de materia encalada y gran emoción en sus entronques en bruto y desembocó en 1958 en su gran época abstracta gestual, única etapa suya que encaja aquí plenamente. En su evolución posterior tuvo una etapa pop de máxima movilidad neofuturista y controlada emoción y es en la actualidad un importante escultopintor neodadaísta, relacionable con el realismo social. Ninguna de estas

dedicaciones aparentemente inconexas fue en Canogar arbitraria. Los supuestos de cada etapa y de cada manera se hallaban ya implícitos en las preocupaciones que movían a la precedente en el momento en que sus problemas comenzaban a convertirse en resultados codificables. De ahí la necesidad del cambio, impuesto por la dinámica de la evolución personal del pintor y del hombre. La etapa no imitativa de las aguadas translúcidas la inició cuando la arpillera —sustituida entonces por la tela de lino— se le anquilosaba con su incapacidad para los desparramamientos directos y emocionados. Sobre esas aguadas hacía emerger Canogar sus estrías de pasta caliza con toda clase de ritmos y acumulaciones febriles. La materia la aplicaba con las manos y la filtraba entre los dedos. Era el más directo de todos los gestualismos, pero por debajo yacían los emborronamientos iniciales en apertura dinámica y toda una sabiduría de oficio que hacía inteligente y ordenado al instinto.

Luis Feito fue en su etapa estrictamente gestual un delirio de acción que combinaba a menudo el trazo ancho y vertiginoso con la mancha rítmicamente concéntrica y con la efervescencia de la materia. Ríos violentamente quebrados de sangre y asfalto luchaban sobre fondos impolutos en un delirio de violencia y pasión que parecía romper todos los límites y confundirlos en medio de la más alucinante de las conmociones. La materia era palpitante, suculenta, refinadamente elaborada, pero se hallaba al servicio de la manifestación de una ansiedad sin fronteras. En una etapa anterior había inventado Feito en cadmios y azules, rojos y blancos unas formas más serenadoras. En su manera actual hay ecos de ambos momentos, pero su calma es, por fortuna, precaria y la violencia de la ejecución acaba por anegarlo todo y por arrastrar en su ansiedad al pintor y al espectador.

José Guerrero fue durante sus largos años de residencia en Estados Unidos un pintor gestual *muy norteamericano,* con trazos arrastradamente entreverados y colores intensos. En la actualidad, tras su regreso a España, encauza su violencia y busca emocionados contrastes de materia-color en los que sus manchas sensibles y enormes yacen sobre cauces invisibles de geometría sueltísima.

Más impuro, más sucio en factura y turbio en realización, es el gestualismo surrealizante de Manuel Viola, pero resulta por eso mismo más anclado en la vida y más necesitado de asumir todas las contradicciones internas, incluidas las fantaseadas y las que forman parte de un nuevo *gran teatro del mundo.* Aplica el blanco sobre el negro, emborrona o salpica con paños, chorrea unos pigmentos y arrastra otros, le concede primordial importancia a la dinámica de

la luz y repite en todas sus estructuras la tensión ascendente de los monjes de Zurbarán o de su vieja *saeta*, desgarrada en su centro, y no tanto precisamente en cuanto forma pictórica, sino más bien como símbolo de una contradicción insalvada entre el pintor y su mundo.

Vicente Vela es un gestual de gesto ambiguo, con alma y calidades de pintor de museo. La luz en orquestaciones barrocas es para él forma pictórica primordial. En torno a ella o atravesando sus manchas de materia refinadísima, se ordenaban primero sus ritmos curvilíneos con resonancias de noche reverberante, resbalaban más tarde sus microtexturas con sabor a muro leproso y se abren en la actualidad sus trazos frotados en superposiciones vibrantes y tenues. Todo sabe a vida vivida en esta pintura de colores compuestos, texturas impalpables y luces filtradas desde más allá del soporte. La ansiedad tiende así a remansarse, pero un nerviosismo sutil y algún que otro quiebro más bien sorpresivo, nos recuerdan que en la paz de la égloga no todo es silencio y que no sólo se escucha *un susurro de abejas que sonaba,* sino también un estertor en sordina que, aunque amortiguado en una luz irreal, no deja de tener un regusto de grito embotado en la niebla.

En Fernando Zobel de Ayala, español de Manila, la influencia extremooriental me parece evidente y más todavía en la posición ante el mundo que en la factura o en la distinción. No conozco en nuestro panorama pictórico contemporáneo una pintura más refinada y sutil, pero no me parece ésta la clave del orientalismo distanciado de Zobel. Tampoco la veo en su manera inicial de aplicar sus trazos muy contiguos con jeringuillas de inyecciones y de emborronarlo luego, ni en un sistema posterior de convertir en mancha el trazo casi evanescente y de hacer que cada color cante y se haga más él en virtud de su enfrentamiento con los contiguos. Todo esto denota maestría de oficio, pero se halla al servicio de algo más importante que un saber hacer o que un poder inventar una caligrafía personalísima. La verdadera clave del orientalismo de Zobel la veo yo en que el pintor se sitúa instintivamente al otro lado de la barrera que separa la meditación de la acción. Es un hermano espiritual de los calígrafos zen del siglo XVI, pero en vez de ilustrar sus paisajes con ideogramas japoneses en los que se funden conocimiento del ser, poesía y pintura, lo hace con unas manchas en flotación que son olvido de cuanto acaece en la sucesión de las horas y acercamiento solitario a la plenitud del silencio.

7.º FLUCTUACION DE LAS MANCHAS. ABSTRACCION LIRICA Y ESPACIALISMO

El desparramamiento de las manchas sin una precisa delimitación ni en su contorno ni en su emplazamiento sobre el soporte puede ser tan rico y expresivo, dentro del mismo vértice del triángulo, con la más desmelenada pintura de acción. Así acaece en la obra de Augusto Puig, único pintor que cultiva en España dicha modalidad en su más rigurosa pureza. Sus manchas tenues y salpicadas se interpenetran las unas en las otras y palpitan con todos los colores del iris, con predominio de los rojos sanguinolentos y los blancos contrapuntísticos. Una obra así, con algo de ala de insecto o de flujo de sangre en tensión indiferenciada, constituye una fiesta para los ojos y un enigma para los críticos. Es una pintura que parece bastarse a ella misma y que convierte en hermoso a lo horrible y en suave y acariciable a lo truculento. Puig parece acomodarse a tanta compulsiva contradicción y nos comunica así sin programa su desengañada y espléndida intuición de lo absurdo.

Will Faber, pintor alemán residente en Barcelona desde 1931, se inició como surrealista magicista y evolucionó luego hacia una abstracción de cromatismo atemperado, primero geométrica, luego matérica y actualmente constituida por manchas o grafismos tenues flotantemente ensamblados. Predominan en su obra la armonía y la levedad y hay en ella una sugerencia de lejanías o de paisajes soñadamente entrevistos que se convierten en ventanas para una evasión cordial y sin contradicciones internas.

Gerardo Rueda realizó durante su más conocida etapa no imitativa una pintura lírica y flotante, cuyas manchas verdosas y sueltas ascendían elásticas y vibrátiles sobre unos fondos casi neutros. El juego de sus distancias exactas ordenaba en alegría sutil el espacio. La fluidez ilimitada de sus campos cromáticos, serenadores e ingrávidos, parecía abrirnos hacia una luz más alta, pero era también armonía autosuficiente y elogio tácito a la sencillez y a la levedad.

Francisco Farreras obtiene refinadas calidades pegando papeles translúcidos sobre la tela y quemándolos alguna que otra vez para hacer así más emotivo su arrugado tenuismo. Subyace a menudo bajo sus ritmos un esquema geométrico. Su levedad de color y textura contribuyen a ratificar la importancia que la armonía espacialista posee como sustentáculo de la unidad de su obra.

Francisco Hernández Mompó tiende a destacar en sus lienzos una organización casi desnuda del espacio. Sus suaves grafismos y man-

chas relativamente ceñidas se engalanan con colores enternecidos y poco habituales y se balancean, al margen del desaliento o la cólera, sobre unos fondos delgados, llenos de matizaciones huidizas.

Antonio Lorenzo es otro espacialista de factura a la antigua usanza, refinamiento sensible y cromatismo diferencial. Su objetivo es, igual que en los pintores recién citados, la conquista de la armonía como aspiración máxima del pintor y del hombre. La levedad de sus grafismos, la refulgencia de sus blancos y la amplitud de su espacio estrictamente bidimensional y engalanado de luz, se funden en una unidad de expresión con su insinuación de astronautas que acaban de alunizar o con sus tierras lisas, aptas para abrir en ellas todos los caminos posibles. La pintura de Lorenzo es al mismo tiempo poesía y aceptación de la vida y nos conmueve así doblemente desde su pureza y su distanciamiento inefable.

Juan Claret es un pintor neogeométrico de materia tenue y casi evanescente y de colores huidizos y altamente civilizados, pero su manera de encabalgar sus pequeñas formas de variado recorte y de hacer que sus estructuras se terminen ilimitadas en los cuatro lados del soporte, acabó por aproximar sus realizaciones a las de los espacialistas posabstractos. Es posible que este punto de llegada no haya sido en Claret resultado de un nuevo programa, sino fruto casi orgánico de cuanto se hallaba implícito en el inicial. El espectador completa imaginativamente las formas que Claret no ha cerrado, pero éstas siguen siendo geometría lírica y no tan sólo pura fluidez de un espacio siempre igual a sí mismo en su desnudez insondable.

Quien más se sintió tentado entre los barceloneses por dicha desnudez sin fronteras fue Francisco Valbuena, pintor cuyo espacialismo puro es tan difícil de captar como emocionado y sutil. Ha realizado a veces cuadros de materia densa, pero lo fundamental en él es la monocromía desnuda, en la que tan sólo un grafismo leve, un acuchillado más aplastado dividiendo la marea uniforme o unas cuantas condensaciones emergentes de pigmento, establecen el orden y le dan una conformación asequible al espacio. Un paso más allá de Valbuena se hallan el *Blanco sobre blanco,* el *Negro sobre negro* o los lienzos reñidos de Yves Klein. Valbuena ha sabido detenerse en el límite exacto. De ahí que su despojamiento no constituya pobreza, sino adecuación exacta entre el objetivo propuesto y los medios seleccionados para lograrlo.

Una postura espacialista a mitad de camino entre la posgeométrica de Claret y la fanáticamente despojada de Valbuena es la de Salvador Bru, maestro de los blancos impolutos y de las salpicaduras coloidales que apenas perturban con sus resonancias polimorfas

algunas brevísimas zonas de sus pinturas. Sus protagonistas son el espacio, la ilimitación y el silencio. Si hay figuras en sus lienzos casi desnudos, no llegamos a identificarlas, pero podemos oír en sordina un rumor de viento lejano que nos habla de un trasfondo de niebla soleada y que nos aporta con un temblor inequívoco la presencia de lo real.

8.° LA MATERIA COMO CAMINO

La exacerbación de la materia puede ser resultado de una disociación interior o de un desacuerdo con el propio contorno vital y resultar así tan expresionista como el gestualismo más combativo. Eso es lo más habitual en España, pero es posible también —tal como acaece con las obras de Alejandro Mieres, pintor diferencial con el que cerraremos este apartado— que el empaste denso y sin exacerbar sea equilibrado e intemporal y resulte así tan escasamente conturbador como un lienzo neoplasticista o una caligrafía zen.

El primero, cronológicamente, entre los abstractos matéricos españoles, fue Juan José Tharrats, fundador en 1948 del grupo y de la revista *Dau-al-Set* y autor de varios importantes libros sobre el arte de nuestros días. Tharrats prefiere las disoluciones coloidales o el látex, los colores vivos, vítreos o con sabor a barro resecado saturado de hongos, las superficies enjoyadas y esmaltadas o las porosas y en descomposición y los ritmos amplios, envolventes y buscadamente contradictorios. Con una maestría técnica poco habitual, inventa unas estructuras explosivas en las que las calidades calizas se interpenetran con algunos ramalazos de color luminiscente. Todo es en estos lienzos calidad convertida en fuente de contrastaciones y tensión reducida a orden suelto y como en estado de gestación permanente. Fue además Tharrats el inventor de un arte llamado más tarde impropiamente ecológico, cuyas primicias dio a conocer tiñendo con pigmentos espectaculares el agua del mar, la arena y rocas en una de las playas de Cadaqués. Inventó también la *maculatura*, modalidad inédita de grabado en la que intervienen el monotipo, la estampación con planchas o trepas y tintas litográficas, las reservas con toda suerte de objetos y polvos de talco, el encolado y la pintura directa. La capacidad de innovación de Tharrats es espectacular y se extiende también a la vidriera, al mosaico, a la escultura y a la construcción de toda suerte de objetos heterogéneos y espectaculares.

Antonio Tapies se inició como pintor surrealista-magicista e inició su serio período rigurosamente abstracto en 1953, pero alterna desde 1963 dicha dedicación con la realización de pinturas y esculto-pinturas con implicaciones *pop* o neodadaístas y también —durante el último trienio— con algunas aportaciones muy cuidadas y bastante desnudas al arte pobre y al conceptual. En las realizaciones abstractas de Tapies hay un equilibrio notable entre contención y pasión. Algunas de sus superficies han sido arañadas, apuñaladas hasta hacer surgir el color diferente de las aplicaciones pigmentarias iniciales, erosionadas e incluso desgajadas en amplias zonas dejadas en bruto o reelaboradas de nuevo. Toda esta *brutalidad,* que sería tosca y aburrida en cualquier otro pintor, se halla íntimamente aliada en Tapies a un refinamiento que —le guste o no le guste— lo sitúa a mitad de camino entre esos dos polos de la distinción española que son el divino Morales y Diego Velázquez. Sus obras tienen patina y parecen a veces sumidas en el aliento de los siglos. Ello contribuye a que las encontremos siempre tan helénicamente armoniosas. Tapies instaura al mismo tiempo una nueva ambigüedad, que es, en última instancia, expresionista, pero también clásica y contestataria, anticipadora de futuros inciertos y manieristamente museable.

Modesto Cuixart es un pintor prodigiosamente dotado, cuyo mayor enemigo es su propia facilidad. En la época de *Dau-al-Set* era tan surrealista, mágico y agresivo como Tapies o Ponç, pero pronto evolucionó hacia una abstracción matérica, que abandonó igualmente pronto, para pasar a cultivar diversas modalidades bastante espectaculares de neodadaísmo o de nueva figuración. Su ornamentalismo sabio dotó de un alma dorada de hojas de otoño a muchos de sus lienzos no imitativos. La textura breve, pero directa, y la manera contundente de erguirse las formas, ratificaban su espectacularidad. Una signografía mágica —herencia de *Dau-al-Set,* asumida también por Tapies—, movilizaba a veces en el camino de la ternura o de la protesta estas superficies. El resultado era siempre hermoso, demasiado hermoso, pero también tenso y polémicamente desasosegante en bastantes ocasiones.

Antonio Suárez nos conduce desde el ambiente barcelonés de *Dau-al-Set* hasta el madrileño de los días iniciales de «El Paso». Su obra es tan unitaria como invariablemente fiel a un concepto intransferible de la pintura y del mundo. Hay en ella una evolución bastante pronunciada, pero siempre sin un solo viraje arbitrario. Es además la suya, aunque a veces no lo parezca, una pintura profundamente sensual en la que la materia palpita sin aplastarse nunca contra el soporte, pero sin admitir tampoco un solo grumo o chorreado que

ponga en peligro un refinamiento y una instintividad racionalizadas que lo invaden todo y que crean un clima distinguido y jugoso. Las primeras estructuras de Suárez eran sanguinolentas, pero había ya en ellas esa superforma elástica, compuesta por la fusión dinámica de múltiples acuchillados en rotación. Más tarde los verdes, rosas y blancos comenzaron a dialogar con los negros y los ocres y con la sangre en palpitación fisiológica. La materia se hizo al mismo tiempo más tenue y con menos burbujas, pero el clima sigue siendo el mismo de siempre: Sensualidad comestible y pastosa, alegría de vivir y aceptación de la propia vida tal y como ésta es y no como —tal vez— habíamos soñado que fuese.

Juan Vilacasas inspiró la estructura de sus *Planimetrías* en el aspecto de las grandes ciudades contempladas a vista de pájaro desde aviones altísimos, en sus planos, y en fotografías aéreas. Sobre camas de corcho montaba sus gruesos relieves de colores calcinados y bien matizados. En un momento posterior aligeró su materia y descongestionó su estructura hasta el punto de que un encabalgamiento de polígonos tenues acabó por perderse ilimitadamente en los cuatro lados del soporte. Este encuentro fortuito con las aspiraciones espacialistas aportó una nueva fragancia y una extraña ambigüedad a su pintura hasta entonces recia y un tanto congelada.

César Manrique hace también macropaisaje, pero no urbano, sino de tierra y de lava, sin una sola huella del paso del hombre. Su nativa isla de Lanzarote le ha inspirado estructura y color, calidad de la materia y solidificación rigurosa de la estructura. Pinta para la eternidad y lo hace con unos relieves gruesos y agarrotados, con un mortero que no existe peligro de que jamás se desprenda y con un cromatismo calcinado que ratifica su unidad indisoluble entre expresión y materia. Sus grandes formas, a veces filamentosas, son campos de lava resecada en los que hay resquebrajaduras lacinantes y una tensión que con sus restos de fuego parece haber conseguido devorarlo todo en una marejada irreversible y caótica.

Alejandro Mieres se mantiene invariablemente fiel a su descubrimiento de un tratamiento de la materia que condiciona unas estructuras que lo individualizan tan inequívocamente como su propia firma. Es posiblemente más normativo que expresionista y *peina* en estrías sus sutiles relieves monocromos, condensados en una forma única y encabalgada que resalta sobre un fondo de igual color, pero de textura diferente en su lisura bruñida o en su efervescencia levísima.

Notable era asimismo la manera de elaborar la materia en la etapa *Informal* de Juana Francés, instintiva y gallarda en aquel entonces en la seguridad de sus ritmos rotativos, y en el subrayado

con gruesa arena de las zonas de tensión máxima de sus lienzos. Lo era también en la igualmente breve etapa matérica de Zacarías González, de máxima calidad en su textura suelta y en el desparramiento de su empaste generalizado sobre un cañamazo invisible de inspiración geométrica.

9.º ESCULTOPINTURA: UN GENERO NUEVO EN LA CULMINACION DE UNA EVOLUCION SISTEMATICA

Cuando la tensión es tan extremada que las dos dimensiones le resultan insuficientes al pintor, no suele éste reducirse a acumular y herir la materia o a someter a mezclas insólitas a los pigmentos, sino que se siente obligado a invadir el espacio en dirección al espectador, desgarrando y volviendo sobre sí mismo el soporte o incorporando objetos diversos y casi siempre contundentes en su contradictoria expresividad. Así acaecía de manera paradigmática en las arpilleras de Manolo Millares, el más convulsivo de los escultopintores españoles, fallecido a la edad de cuarenta y cinco años, en 1972. Sus primeras obras no imitativas —series de las *Pictografías canarias* y de los *Aborígenes de Balos*— datan de 1950 y eran todavía bidimensionales, pero densas de pasta violentamente tratada, con abundancia de signografías nerviosas y de fuertes contrastaciones cromáticas. Una necesidad interior que le exigía una más contundente expresividad, condujo pronto a Millares a desgarrar el soporte, pero no todavía a hacerlo invadir al espacio. Fue una época de transición en dominante blanca y con unas calidades calizas un tanto distantes, pero ya conturbadoras en los desgarrones que las herían con la más inesperada brutalidad. Los huecos los obtenía en aquel entonces quemando zonas del soporte, pero pronto renunció Millares al fuego y comenzó a hacer que la arpillera se arrugase en terribles protuberancias y avanzase hacia el espectador sobre unos carriles de geometría exactísima. La lucha tritonal entre su rojo de teja o de sangre resecada, su negro de betún y su blanco de cal, se hizo a partir de entonces obsesiva, pero se acompañó de la inclusión ocasional de botes de pintura negros o de viejos zapatos blancos que actuaban siempre como formas pictóricas —integradas en el ritmo total de la obra— y no como elementos extemporáneos, arbitrariamente *incrustados*. Esta obra gritadora y convulsa, implacable, pero intensamente fiel a su propia dinámica, constituye una auténtica radiografía de nuestra época, de nuestras disociaciones y represiones, pero también de nuestro combate para romper las liga-

duras irracionales y para llegar a descubrirnos en libertad y veracidad a nosotros mismos.

Frente a la revolución de la arpillera en Millares se alzan el nuevo tratamiento de la madera en Lucio, Raba y Caruncho y las posibilidades inéditas y casi opuestas entre sí que descubren en la tela metálica Manuel Rivera y Salvador Soria. En un momento posterior cabe añadir a esta recuperación de viejos materiales el redescubrimiento expresionista u ornamental del cuero en la escultopintura de J. R. Martín de Vidales y el de los espejos triturados o impolutos en la de Eduardo Sanz.

Lucio llegó por evolución sin suturas a su claveteado actual. Pintaba primero en hosco negro bituminoso sobre lienzo y producían sus gruesos empastes una impresión de cráteres congelados, pero dispuestos, tal vez, a estallar. Sintió luego la necesidad de hacer más palpables estas protuberancias y sustituyó para ello el lienzo por la madera. Primero la incidió —eso era pintar con formones y gubias— y la emborronó con alquitrán o con paños, pero pronto comenzó a construir sus escultopinturas exactamente igual que el carpintero construye su mesa, a serrar y a clavar y a convertirlas así en objetos contundentes y duros. El choque que estas obras producen suele ser bastante conturbador, pero lo atemperan su equilibrio de fondo, su composición sueltamente rigurosa y el cuidado artesanalmente sabio de su factura en bruto.

El barcelonés José Guinovart, que se inició como realista social y es en la actualidad un neodadaísta acre, tuvo también una breve etapa escultopictórica no imitativa —hacia 1960— en la que pegaba paños arrugados sobre su entramado de madera herido y erosionado y los pintaba luego con colores terrosos o sanguinolentos. Los ritmos se distorsionaban a veces con auténtica furia y el clima era desasosegado y agresivo.

Salvador Soria es uno de esos modelos de evolución coherente que demuestran con su sola existencia que el cambio no está reñido ni con la seriedad en la investigación ni con el ahondamiento permanente en una problemática única. En sus primeras escultopinturas pegaba todavía sus fragmentos de madera sobre una base de lienzo, pero pronto necesitó el grafito como soporte y, poco más tarde —hacia 1960—, la tela metálica de trama muy gruesa. Soria utiliza desde entonces como pigmentos limaduras de acero o de hierro pavonado en diversos grados de oxidación. Lo fundamental no es, no obstante, la materia ni el color, con ser ambos muy emotivos, sino la luz. Es ésta siempre una luz real y no representada. Las telas metálicas de Soria son objetos. Su luz es también un objeto más, pero de orden

diferente. Se filtra por entre la trama y crea un segundo cuadro con la sombra sobre la que emerge la tela metálica desgarrada, recosida y combinada a veces con chapas de hierro oxidado, madera y tornillos. Todo es forcejeante en estas obras de composición rigurosa y textura informal. Su expresionismo es indudable, pero igualmente indudables nos parecen su rigor y su equilibrio perfectos.

Manuel Rivera trabaja también con telas metálicas, pero sus resultados, aunque igualmente originales y espectaculares, son diametralmente opuestos a los de Soria. En un primer momento pintó sobre tela formas relacionables con la abstracción geométrica, pero hacia 1958 sustituyó esa manera tradicional por un ensamblado de telas metálicas de diversas tramas. El sistema no parecía permitir augurar grandes resultados y las superficies tendían a anquilosarse. Rivera se encaró con la dificultad, trabajó con tesón, hizo cada vez más pequeña la trama, acudió a un encabalgamiento inverosímil de trasparencias y veladuras, obtuvo colores con oxidaciones sulfatosas, anguló algunos planos, buscó espacios interiores y convirtió en verdaderos espejos cambiantes a algunas de sus superficies con aguas de terciopelo o de ágata. Lo que había empezado siendo una experimentación un tanto tosca se convirtió así en una cima diferencial de refinamiento y de levedad. La luz aletea en el aire y adquiere sonoridades de mosaico de Rávena. Rivera consigue así el milagro de ser al mismo tiempo clásico y bizantino, pero también un abstracto tan original como suntuoso.

Gustavo Torner llegó al metal por un camino diferente. Partió de un informalismo matérico en organización rigurosamente geométrica, pero acuciado por la necesidad de darle mayor consistencia y emoción a sus superficies sustituyó algunas de sus formas por chapas metálicas en todos los estados posibles. Lisas o abolladas, bruñidas o chorreantes de orín, su misión es siempre contrastar más netamente con las zonas pintadas y hacer así más forcejeante su expresividad.

Ricardo Montero, fallecido en 1972, se había dado a conocer hacia 1955 como abstracto geométrico de textura arenosa y muy elaborada, pero tras un intermedio gestual en el que obtenía con un paso rítmico de paños sus formas concéntricas, negruzcas y leves, inició el período de sus escultopinturas de relieves gruesísimos, montados sobre camas de cartón encolado. Azules ultramar, violetas y algún rojo distorsionante se destacaban con pureza nítida en sus cráteres y en sus protuberancias. Los fondos bruñidos o levemente raspados tendían, en cambio, a hacerse oscuros y congojosos. El cuidado exquisito de la ejecución y su patina con aliento de siglos negaban la

violencia neodadaísta de los objetos incrustados en calidad de formas distribuidoras de ritmos y de los desgarrones biselados que se convertían en cárceles de niebla apelmazada para el color y la luz. Semejante contradicción, fruto de una mal soterrada ansiedad, no podía dejar de ser expresionista —por mucho que Montero puliese sus formas— y así lo era en efecto en su hosquedad ambigua.

Julián Ramos Martín de Vidales inició su obra pictórica todavía bidimensional emborronando con manchas informales y alígeras sus soportes de cuero repujado. En un momento posterior, desgarró sus superficies con cráteres hoscos. La confluencia de la expresividad del cuero con la de la arpillera chafarrinosamente pintada que le servía a veces de base era intensamente emotiva, pero con distinción y con orden. En su momento actual utiliza Martín de Vidales soportes movibles de recorte irregular y realiza unas superficies más espectaculares que nunca, pero con renuncia a su desventrado y a la intensificación del relieve.

Eduardo Sanz es hoy el mago del cristal y de la distinción suntuaria, pero llegó paso a paso a sus logros. En sus primeros lienzos no imitativos nos deslumbraba la calidad de su materia, pero había también furia en la manera como recosía a veces dos trozos del soporte o en el aplastado ocasionalmente áspero de los pigmentos. En un momento posterior, el cristal, roto con violencia, se convirtió en soporte. La forma era autosuficiente, pero Sanz la subrayaba a veces con alambre de espino, con madera o con paños. El espectador penetraba en la obra y —roto él también y resquebrajado— se reflejaba en ella igual que si fuese una forma pictórica más. El momento actual —ya sin elementos accesorios— es el de la ornamentalidad controlada, pero admite como novedad algunos elementos *op*, otros de tipo *pop* y bastantes de inspiración serialista. El plástico translúcido acompaña a veces al cristal. La espectacularidad es más grande que nunca, pero nos parece menos ansiosa la ambigüedad expresiva.

Los escultopintores estudiados en este último apartado se salen todos parcialmente de los linderos de la pura abstracción y tienden diversos caminos hacia la variante española del neodadaísmo. Tienen algo, por tanto, de precursores y contribuyeron en gran medida a preparar el advenimiento de la época de las tendencias en lucha, que les robó buena parte de su actualidad, pero que, sin su aldabonazo auroral, no habría llegado a ser exactamente tal y como es. Sus frutos fueron prematuros, en oposición a los tardíos de los pintores matéricos del apartado anterior, pero sirvieron ambos en igual medida para consolidar una inquietud que ha acabado por desbordarse

y que está ensayando en estos momentos una amplia gama de soluciones sintéticas o de compromiso que no dejan de constituir una herencia parcial —por fortuna dialécticamente negada o filtrada, pero nunca académicamente asumida— de buena parte de cuanto realizaron los artistas recordados en las páginas antecedentes.

CARLOS AREAN

Marcenado, 33
MADRID-2

LA NOVELA ESPEJO
(A propósito de un libro sobre el «Quijote»)

1. Por largo tiempo busqué el libro de Marthe Robert *L'ancien et le nouveau; de Don Quichotte à Kafka* (1), cuya importancia me había sido señalada. Cuando di al fin con un ejemplar, su lectura no me decepcionó: por el contrario. La tesis principal que allí defiende la autora sobre el *Quijote* es nueva, seductora, convincente. Bajo el velo del proyecto manifiesto, ostensible, que el hidalgo ha formado a lo largo de sus lecturas solitarias: recrear la Orden de la Caballería Andante, restablecer por las armas esa Edad de Oro en que las armas no eran necesarias, se encuentra encubierta, en efecto, otra empresa: es la que consiste en poner a prueba el sentido y el valor de la palabra escrita, de los libros y de la tradición que instauran. En último término, el propósito fundamental de Don Quijote, viene a decirnos Marthe Robert, «consiste en llegar a saber, viviendo rigurosamente como un libro, qué es la literatura, si ella es verdadera o falsa, útil o superflua, digna o indigna de confianza; en suma: si está o no provista de un valor real que la justifique» (2). Puesto que la ausencia de normas ha llegado a ser normal, el protagonista hará del libro de Amadís «una pauta para vivir, una autoridad escrituraria de reemplazo, a la que puede remitirse con entera confianza en los momentos críticos...» (3) y a la que recurre «cada vez que necesita encontrar precedentes para adoptar una decisión» (4).

Tal viene a ser, según Marthe Robert, el problema que el *Quijote* plantea: «¿Qué lugar ocupan los libros en la realidad? ¿En qué sentido importa su existencia para la vida? ¿Son absolutamente verdaderos o lo son sólo de un modo relativo? Y, en uno u otro caso,

(1) París, Bernard Grasset, 1963.

(2) Página 9. Nosotros traducimos los textos citados de este libro.

(3) Página 161.

(4) *Loc. cit.* Esta tesis sobre el *Quijote* es defendida también en otro contexto por Michel Foucault en su libro *Les mots et les choses*, París, Gallimard, NRF, 1966. Allí se lee, en efecto, que para Don Quijote «el libro es menos su existencia que su deber. Constantemente debe consultarlo para decidir qué hacer y qué decir, qué signos debe dar a sí y a los otros para demostrar que es de la misma naturaleza que el texto de que emana» (p. 60: nosotros traducimos).

¿cómo prueban su verdad? Estas preguntas, y todas las que se les asocian, constituyen el punto de partida y el fin de la novela quijotesca... Pues si los libros son verdaderos, no pueden serlo sin consecuencias: deberán imponer de un modo u otro su realidad y demostrarla alterando la vida. Si son falsos, su seducción misma los convierte en inútiles y hasta perniciosos; habrá que tenerlos por nulos y no nacidos; más aún: quemarlos. Tal es el sentido del *auto de fe* con el que se abre el *Quijote* y que, en la vida de Kafka, llegará a ser un sacrificio real» (5). Marthe Robert sostiene que las dos novelas —el *Quijote* y *El castillo*— son análogas en cuanto ambas tratan de una inquisición, de «una pesquisa» (6). Ocurre, empero, que su tesis misma incita a inquirir si no hay siempre un libro, nombrado o implícito, que inspira las ilusiones, las actitudes y los actos del protagonista de novela. Es, ante todo, *Amadís de Gaula* para Don Quijote; es el *Memorial de Santa Elena* para Julián Sorel; y Flaubert dice de Enma: «Había leído *Pablo y Virginia»;* por fin, sabemos de los problemas y trastornos que le creó a Raskolnikov la lectura de cierto ensayo, cuyo título Dostoyevsky se reserva, pero que es probablemente *El único y su propiedad,* de Stirner. Los ejemplos podrían multiplicarse. La literatura nace de la vida, por cierto, pero también de la propia literatura; o mejor: nace de una vida vista en perspectiva literaria. Ello es verdad sobre todo para la novela, libro a la segunda potencia, libro cuya pretensión es acaso la de resguardarnos contra las ilusiones que las novelas pudieran hacernos concebir, y que, por esta vía, negativa y positiva al par, viene a afirmar el valor de la literatura, puesto que precisamente es una novela la que viene a purificarnos de los excesos literarios. El *desengaño* sobre el libro como modelo de vida sólo destruye el *engaño* en que los malos libros o las novelas mal entendidas nos hacen caer (7), y nos remite, por tanto, a su uso adecuado y su acertada intelección.

De este modo, con sólo prolongar la tesis de Marthe Robert, nos vemos conducidos a ver en el *Quijote* algo más que una advertencia en contra del *libro-modelo,* vale decir: a la tentativa de ofrecer un libro que pudiese constituirse en figura de la vida humana, en cuanto ella es flujo y reflujo de ilusiones.

2. Esta interpretación no es la de Marthe Robert: «Don Quijote *sale* para huir deliberadamente de la vida...», escribe (8). Empero, es pertinente formular esta pregunta: Si «durante cincuenta años Don

---

(5) Página 11.
(6) Página 12.
(7) Página 247.
(8) Página 166.

Quijote ha vivido como contemplativo», si «ahora quiere introducirse deliberadamente en las cosas de la vida», como lo expresa Marthe Robert (9), ¿no debería verse en su «salir» un *nacimiento?* La irrupción de la locura es una crisis, en el sentido de corte con el pasado; es, pues, también un comienzo. El protagonista se arranca como de una tibia matriz de la vida inauténtica que hasta entonces vivió sin nombre ni hazañas. ¿Quién era antes de que los libros de caballerías trastornaran su mente? El autor nos dice que vivía como cualquier otro hombre de su condición, que comía lo que era costumbre comer, que se vestía como un noble pobre de provincia (I, 1). Si se le tenía por «bueno» era sólo, al parecer, por el hecho mismo de su insignificancia, porque «incapaz de matar una mosca», como dice la gente, a nadie hacía daño. Cervantes lo define sólo por caracteres genéricos: lo sitúa en un cierto medio social —es un hidalgo—, en un marco geográfico —la Mancha—, en una época —la suya propia— *(ibíd.).* Mas no ha podido retener su nombre, puesto que ningún hecho notable se le asociaba: ¿Se llamaba acaso Quijana, Quijada o Quesada? Por lo visto, a nadie le importa ello mucho, puesto que más adelante se le nombra a veces con uno de estos apellidos y a veces con otro. Tampoco cree el autor necesario recordar el lugar preciso de su residencia: pudo haber sido un pueblo cualquiera de los confines de Castilla con Andalucía. Antes de convertirse en héroe novelesco era, pues, Fulano o Mengano, un señor Don Nadie o Don Todos —igual da—, cualquiera, abstracto, inexistente, desprovisto de vida propiamente personal. Este sujeto borroso e informe resulta, sin embargo, adicto al vicio impune: a fuerza de devorar esos libros de caballerías que narran fabulosas hazañas, su cómoda sensatez termina por naufragar. El más extraño de los propósitos comienza entonces a germinar en su espíritu: restablecer la Orden de la Caballería Andante, hacerse caballero él mismo a fin de ir, por los caminos de esa España disimuladamente moderna, a demostrar su valor, a imponer la justicia, a ofrecer su protección a los débiles y desvalidos. Al salir de su casa *se da a luz,* se arranca del ámbito en que sus proyectos germinaron, entra en el mundo y, excluido ahora de la sociedad aldeana —el ama, la sobrina, el cura, el barbero—, queda expuesto a los fracasos que duelen, a los grandes ventarrones de una vida vivida por vocación.

---

(9) En su libro *Sentido y forma del Quijote* (1605-1615), Madrid, Ediciones Insula, 1949, Joaquín Casalduero nos recuerda que en el español del siglo XVI seducir a una joven mediante promesas engañosas se decía «dar mico» (p. 139), y observa también: «Cada palabra de Dorotea es una alusión a su destino. Dorotea vuelve a vivir su vida en palabras» (p. 141). Sobre la proyección de la vida de Dorotea en el relato que fabrica, véase, además, de Francisco Ayala, *La invención del Quijote,* Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1950, p. 14.

El desvarío de Don Quijote es el del hombre, es esa locura que llamamos «vivir»: consiste en negar lo que es en favor de lo que pudiera ser, en desrealizar lo dado por el anhelo de un futuro que imaginamos más rico, más verdadero que el triste presente que hoy vivimos; es la voluntad de darse un mundo, y de instituir en él un orden, con algo que ahora falta, pero que podemos aportar. Sólo cuando se dé la visión retrospectiva del desengaño tal proyecto exhibirá su condición de insania.

Nadie duda que, en grado variable pero nunca ausente, toda novela refleja la experiencia del autor y que, al reflejarla, la altera. Historia de una decepción que se repite y se propaga, que se despliega y afirma como un tema musical, tímido al comienzo, luego avasallador, el *Quijote* es la obra de un hombre cuya vida estuvo marcada por la decepción. Cervantes cortesano, Cervantes combatiente heroico en Lepanto, Cervantes cautivo y rebelde en Argel, soñará con un regreso glorioso a su patria, para luego, desconocido, olvidado ya por sus contemporáneos, ignorado por los poderosos, obligado a vivir de oficios odiosos y crueles, condenado a prisión por sus deudas, compelido por la pobreza a adoptar posiciones ambiguas y sórdidas, volverse por entero hacia la literatura. Al hacerlo evita, por la virtud de un acto de creación reflexiva, el rencor que habría amenazado amargar su vejez si se hubiera complacido en comparar los grandes proyectos de su juventud con lo que la vida a la postre le había dado. En esta perspectiva, el *Quijote* es la historia de un fracaso: el fracaso de las ilusiones del autor. Mas es legítimo suponer que Cervantes reconoció en su propia trayectoria la de su nación. Sus infortunios personales se le aparecieron tal vez como una manifestación particular, individualizada, de un malestar colectivo. Lo que en verdad fracasó fue una gran iniciativa histórica: la de reconstituir una Europa católica, esta vez de inspiración española. Dos fechas, dos acontecimientos en los que Cervantes participó de un modo u otro, son hitos de esta ilusión: 1571, 1588, Lepanto y la derrota de la Armada Invencible. Tal proyecto era, pues, quimérico, tan quimérico como querer renovar la institución de la Caballería Andante en los tiempos modernos.

Mas el *Quijote* sería un pobre libro si se limitara a dar cuenta de unas desventuras personales o aun nacionales. Cervantes hará de la decepción una constante de la vida del hombre al convertirla en el signo peculiar del tiempo humano, orientado hacia la decrepitud y la muerte. Quienes se presentan como victoriosos fracasan y decaen tanto más cuando que fingen ignorarlo. Pues saberlo, comprenderlo y expresarlo es triunfar de esta ley que parece gobernar nuestra vida. Es convertir nuestra derrota por el tiempo en victoria por el espíritu.

Este libro que nos divierte oculta a medias una radical melancolía. Pero la tristeza que desprende recubre a su vez una alegría más honda, un entusiasmo que la desesperanza no carcome ya, pues resulta de una asimilación de la tristeza por el júbilo. La mueca de la risa es también la del dolor, acaso porque aquélla y ésta se dan en inevitable interacción; pero el dolor aceptado, superado, se expresa en la sonrisa de una paz conquistada. La obra es el acto que realiza esta paz y, para cumplirla, se sustituye a la vida de que emana, borra sus orígenes en la anécdota. Las decepciones de Cervantes poco pueden ya interesarnos, puesto que poseemos su *Quijote*. Como antecedentes del libro atrajeron nuestra atención; gracias al libro, podemos prescindir de ellas. En rigor, el autor del *Quijote* no es el hombre que vivió esos episodios. Por la obra, el autor se purifica, se constituye en otro. También a nosotros, sus lectores, nos altera y purifica. Sólo en este nuevo plano que el arte instituye podemos, pues, establecer con él una efectiva comunicación, encontrar al autor de verdad. Cualquier otro intento sería a tal fin superfluo y engañoso.

Como todo gran artista, Cervantes hizo del proceso de creación artística uno de los temas dominantes de su obra. Se le encuentra, por ejemplo, en el modo como Dorotea transforma en fábula su experiencia de joven seducida y abandonada, a fin de presentarse ante Don Quijote como la infanta Micomicona a quien un gigante usurpó su reino (I, 29) (10). Por ampliación de este tema, el autor llegará a tratar el de toda existencia humana: las relaciones complejas que en ella establecen lo imaginario y lo dado, y el modo como la fantasía choca con la realidad que, al succionarla, la amenaza de asfixia, para lograr negarla a veces y así, insertándose en ella, cambiarla y cambiarse, conferir y adquirir una forma.

3. En su hermoso libro sobre el *Quijote*, observa Joaquín Casalduero que la novela de Cervantes tiene una composición circular (11).

Con lo dicho antes, resulta claro que cabe ver en cada uno de los periplos del caballero un ciclo vital cuyo término es un modo de desengaño. Tenemos, así, una mocedad, una madurez y una senectud de la locura que corresponden a la mocedad, a la madurez y a la senectud del hombre que con la locura nació; y también a la mocedad, a la madurez y senectud del libro.

---

(10) *Ob. cit.*, p. 21.

(11) Como el protagonista de su novela, Cervantes al principio vacila e imita, camina a tientas. Ramón Menéndez Pidal ha mostrado que los primeros capítulos del *Quijote* siguen de cerca *El entremés de los romances* («Un aspecto en la elaboración del *Quijote*» en *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, Argentina, 1943, pp. 9 y ss.). Por lo demás, abundaban en el siglo XVI las sátiras a los libros de caballerías. Véase al respecto Américo Castro: *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Ed. Hernando, 1925, p. 26, número 2.

Por esta estructura de la novela, adquiere la casa una importancia singular: de ella sale Don Quijote, a ella vuelve; en ella el protagonista forja su proyecto o lo revigoriza por asimilación de la derrota sufrida, luego de los dos primeros regresos; a ella llegará a morir al término del libro. Centro de gestación, de reflexión y de muerte, matriz, prisión y sepultura, se constituye en foco del relato. Otros centros acogen al caballero en el curso de su andar: son las ventas, en las dos primeras salidas, lugares de enlaces y desenlaces, en que los personajes de las aventuras se encuentran. Será, en la tercera, el palacio de los duques y luego la ciudad de Barcelona. Mas estos lugares en que Don Quijote se detiene son precisamente esto: detenciones momentáneas, acaso ineludibles en una vida itinerante, regida por el imperativo de avanzar. En este sentido, puede decirse que estos pretendidos «centros» en que las intrigas se anudan *descentran* a nuestro protagonista de su destino de *homo viator:* «Cuando Don Quijote se vio en la campaña rasa, libre y desembarazado de los requiebros de Altisidora, le pareció que estaba en su centro y que los espíritus se le renovaban para proseguir el asunto de sus caballerías...» (II, 58).

Cada una de estas salidas tiene una tonalidad propia. En la primera —juventud de la locura, del hombre, del libro— (12) todo es preparativo, fundación del mundo nuevo por el acto de nominarlo; todo está volcado hacia el porvenir. La imitación de las figuras ofrecidas por los libros de caballerías es casi servil. Cuando al fin de ella, apaleado, Don Quijote es socorrido por un labrador que insiste en hacerle confesar la identidad que se le reconoce en el lugar, el caballero invocará en su respuesta la inmensidad y variedad de su futuro: «Yo sé quién soy, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno

---

(12) Tras la viril amistad de Don Quijote y Sancho es legítimo descubrir la oposición sutil de la pareja humana. En Sancho, figura femenina, está arraigada una concepción cíclica de la temporalidad, en que los momentos se repiten una y otra vez, en que los períodos vuelven a su comienzo y se inician de nuevo, tal como ocurre con los procesos de la naturaleza y con las labores agrarias que antes han ocupado su vida. Pero esta vivencia queda perturbada por la inmensa fascinación que sobre él ejerce el resuelto rumbo vital de Don Quijote, tiempo arrojado hacia adelante, en que el caballero proyecta la fama y la gloria, y el escudero, incitado por aquél, la ínsula que espera gobernar; en última instancia, y en compleja relación con estos fines, ambos personajes habrán de vislumbrar la muerte como término y eventual cumplimiento del proceso todo. Don Quijote es frente a Sancho el instaurador del tiempo varonil progresivo de la empresa, a veces tiempo veloz de la acción, otras tiempo sosegado de la reflexión y el habla. Sancho, en cambio, aun sometido a los fines que Don Quijote ha propuesto, vive un tiempo que tiende a cerrarse sobre sí, a formar círculos, a repetirse. Esta comprensión de los dos personajes nos parece más acertada que aquellas que contraponen un Don Quijote «idealista» y un Sancho «realista» (o «materialista»). Cf. en esta última dirección Mario Casella: *Cervantes: Il Chisciotte*, Florencia, Felice Le Mournier, 1938-46, p. XII.

por sí hicieron se aventajarán las mías» (I, 5). Su ser consiste aún por entero en un *poder ser*. Nacido de su propia decisión, Don Quijote no tiene pasado; sólo tiene modelos con los que espera forjar el porvenir aún impreciso de lo que puede cumplir.

La serie de las aventuras se despliega a partir de la segunda salida para encontrar luego en el yelmo de Mambrino un hilo conductor. Pero es sobre todo la presencia del escudero lo que confiere a este segundo ciclo su carácter específico en relación al primero. Don Quijote se impone el deber de persuadir a Sancho: si bien se amolda a la visión de su interlocutor, si bien cede en los detalles, en lo que no afecta a su concepción general del mundo, va a desplegar, en cambio, una más convincente elocuencia, una intransigencia más pronunciada, cuando se trata de defender el núcleo mismo de esta con-concepción. Con todo, la locura quedará ahora sometida a la ley del diálogo, pues ha surgido una pareja (13) en que cada miembro es testigo de los mismos hechos y puede confrontar con el otro sus juicios e interpretaciones. La memoria colectiva de ambos toma razón de los fracasos sucesivos y, por tanto, del tiempo como progresivo envejecer, como erosión del impulso vital primigenio.

Al comenzar la segunda parte del libro, publicada en 1615, por tanto, diez años después de la primera, Don Quijote está todavía sujeto al efecto de la decepción que le ha causado la intriga de sus amigos, el cura y el barbero, para que regrese a casa. Su conversación adquiere un tono amargo, irónico a ratos: «Y a vuesa merced ¿quién le fía?», pregunta, impertinente y triste, al cura que pretende avalar la palabra del barbero (II, 1). Aparece entonces Sansón Carrasco, bachiller por la Universidad de Salamanca, quien ha traído a la aldea la noticia de que la historia de las grandes hazañas de Don Quijote circula por el mundo en forma de libro. Por el renombre que ello aporta a Don Quijote y su escudero, por el conocimiento que las personas que ahora encuentren tendrán de ese pasado que han podido leer, ambos se verán situados en un más dilatado espacio social. Los fracasos, las burlas de que serán víctimas tendrán, por ello, un campo de difusión y resonancia mucho mayor. Esta socialización acentuada de la persona y sus actos, y la acción propia del bachiller, que conduce a Don Quijote hasta la muerte, es lo que en mayor medida distingue esta última salida de las anteriores.

4. Si consideramos la obra en su conjunto, comprobamos, pues, que lo que se nos ofrece es la historia de una vida, guiada por un propósito fundamental, que a lo largo de ella irá debilitándose, que

(13) Página 171.

sufrirá el desgaste del tiempo, para resurgir a veces bajo formas renovadas, pero que termina por extinguirse al morir el protagonista.

Ahora bien, de aquí nace precisamente nuestro desacuerdo con algunas de las tesis secundarias del libro de Marthe Robert. Si hubiéramos de aceptarlas, resultaría que no hay progreso ni decadencia en la vida de Don Quijote: la ley épica lo protegería contra todo lo que en la vida nos hace desfallecer: trabajo, fatiga, dolor (14). De creer a Marthe Robert, el *Quijote*, como la *Odisea*, podría ser leído en cualquier orden (15), pues en él ella ve sólo una «ausencia total de evolución de los personajes y de progresión de los acontecimientos» (16); las peripecias de Don Quijote, como las de cualquier héroe de epopeya no se encadenan: «Se repiten y acumulan sin graduación, de modo tal que pueden sustituirse las unas a las otras y que, lejos de concurrir al desenlace, más bien parecen destinadas a diferirlo» (17). En el *Quijote*, como en la *Odisea*, «no hay paso gradual de una aventura a otra, sino repetición de vicisitudes idénticas que condenan literalmente al héroe a girar en círculo. En este ciclo perpetuo de sucesos equivalentes nada se agrava ni se intensifica, la última prueba a que es sometido (el caballero) no es más grave que la primera, *ni siquiera está marcada por el tiempo transcurrido* y, aunque esté más próxima del fin, no es más útil que otra para la resolución del drama. Por su movimiento específico, la epopeya no tiende a concluir, se abandona al encantamiento de su propio movimiento circular, que sólo un acto súbito, único en su género, suficientemente radical para escapar a la repetición mágica, puede romper. Por esto la muerte de Don Quijote o el regreso de Ulises *sobrevienen en cierto modo de improviso*... Son un fin, no porque hayan llegado a ser inevitables, sino por no tener en el relato continuación posible ni precedente alguno» (18).

Sin embargo, habría que distinguir en el libro por lo menos dos niveles de lectura, según el principio de los tópicos, que los autores

---

(14) Página 125.

(15) *Loc. cit.*

(16) *Loc. cit.* En el mismo sentido, Michael Foucault, en el libro citado, ve en Don Quijote «el héroe de lo mismo».

(17) Página 126. Cursivas nuestras.

(18) El bachiller Juan Pérez de Moya invoca este principio al exponer la mitología grecolatina en su *Philosophia secreta* (primera edición: Madrid, 1585; segunda: Zaragoza, 1599; tercera: Alcalá, 1611, etc.), Madrid, Colección «Los clásicos olvidados», Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1928, 2 vol., t. I, pp. 10-11. Esta doctrina había sido invocada y expuesta por Santo Tomás de Aquino como la única que permite comprender todos los sentidos de las Santas Escrituras (*Suma teológica*, I, qu. 1, art. 10). Dante la hace suya en su *Convivium* y también en su célebre carta a Can Grande della Scala. Véase también Boccaccio: *Genealogie deorum gentilium*, I, IV, Proem., 8, quien aproxima a este respecto los escritos teológicos y los poéticos.

de la época aceptaban (19). En el primero de ellos, el *Quijote* es sólo una parodia de los libros de caballerías, que a su vez imitan a las grandes epopeyas anteriores: es verdad, en este nivel, que el protagonista de Cervantes participa de la intemporalidad épica, que la serie de aventuras no sigue un orden de sucesión irreversible, que se podrían leer los episodios en sentido inverso; Don Quijote mismo, al menos en la primera parte, podría interpretar de este modo los hechos de su vida, puesto que se esfuerza por reconocer en ella la de un héroe de epopeya. En el segundo nivel, la historia que se nos ofrece es precisamente la de la destrucción de esta interpretación heroica. Ella es sustituida por la conciencia que tendrá Don Quijote de vivir un tiempo humano, en que cada hecho, cada acción, se sitúa en un proceso orientado hacia un término; destinado, por tanto, a acabarse, puesto que, a medida que transcurre, lo vivido adquiere mayor peso, y el futuro, en que nuestras ilusiones pudieran buscar refugio, se hace más estrecho y restringido hasta desaparecer por completo en el instante del morir (20).

Este tiempo es también el de nuestra propia vida. Nos reconocemos, pues, en el héroe del libro, no en cuanto héroe, sino en cuanto hombre grande y miserable, heroico y común a la vez; en cuanto hombre a secas. Tal es el carácter distintivo del género que Cervantes creó. Al menos es lícito requerir que se deje de ver en la novela una suerte de saco sin fondo en el que se arrojan todos los relatos largos en prosa, destinados a la lectura, de hechos ficticios pero que pudieran ser reales; que se reserve este nombre, en cambio, para aquellos que, además, corresponden al propósito específico —patente en algunos de tales relatos, en la secuencia al menos que va del *Quijote* a *En busca del tiempo perdido*— de ofrecer la historia de un proyecto que se malogra y en que la comprensión de ello por el protagonista, o por el lector que en él se reconoce, altera a ambos, o sólo a éste. En tal sentido, podría verse en la novela la epopeya del fracaso, pero de un fracaso por cuya comprensión se enriquece nuestra vida, aunque más no sea al terminar. Flaubert escribió: «Mi pobre Bovary llora sin duda en veinte pueblos de Francia a la vez en este instante mismo» (21); pero dijo también «Madame Bovary soy yo». Todos somos Madame Bovary, Raskolnikov, Julián Sorel o Don Quijote, seres que desrealizamos un presente que nos parece falto para imaginar otro en su reemplazo y que, en esta empresa, siempre más

(19) «El pasado engruesa con lo que pierde el futuro, hasta que, agotado el porvenir, todo no es sino pasado», escribe San Agustín en sus *Confesiones*, libro XI, 27.
(20) Cita Marthe Robert, *ob. cit.*, p. 131.
(21) *Loc. cit.*

o menos malograda, aspiramos a esa visión global, en que aun el presente que recusábamos pueda justificarse al mostrarnos su función en el desarrollo completo. No se trata, claro está, de estadísticas, como observa Marthe Robert (22), en cuanto a la cantidad de situaciones similares a la que la novela presenta. Se trata de identificación metafórica de cada lector con el personaje, de analogía que nos descubre aspectos no conscientes de nuestra propia vida.

Es verdad que Cervantes hace pasar a Don Quijote de aventura en aventura siguiendo un orden alterable y reversible. Ello es verdad, al menos, respecto de la primera parte de su novela. Pues a medida que el protagonista avanza por el tiempo de su vida, las aventuras van perdiendo su carácter episódico: ya no son aislables unas de otras, siguen un curso trazado por las que les preceden; en suma, se integran en una estructura, llegan a constituir *el organismo de lo vivido.* Sobre todo: tales aventuras son la manifestación de un designio que consiste en buscarlas. Cada una es un modo de respuesta a lo que este designio reclama, y por ello sufren la ley que él les impone. De otra parte, su desenlace no es indiferente al propósito que encarnan, en cuanto contribuye a fortalecerlo o desgastarlo. Pero aun el término favorable de una aventura, aun el éxito y la gloria, contribuyen al envejecer, es decir, a este fracaso más fundamental que es el hecho de que nuestro tiempo pasa: consume futuro y se hace pasado.

5. Si se ignora el principio mismo que gobierna la construcción del *Quijote,* la muerte del personaje no puede aparecer provista de sentido; será un hecho cualquiera por el que, a falta de otro, el autor resolvió terminar su libro. Esto es, en efecto, lo que piensa Marthe Robert: «Así muere, escribe, como el intratable individualista que *siempre fue: en su cama, inútilmente,* y *demasiado tarde para reconciliarse* con el mundo que desafió. No es una muerte, es un escamoteo, *una desaparición sin consecuencias, que anuncia, no ya el término* normal, sino una cruel refutación de su vida» (23).

Se desconoce así que esta muerte viene anunciada ya por todo el curso vivido en el que Don Quijote llega a comprender y a comprenderse, por el continuado retroceso de la insania que fue el proyecto de su vida. Las alucinaciones, tan frecuentes al comienzo, se hacen cada vez más escasas a medida que avanzamos en la lectura. En su lugar, va acentuándose una interpretación voluntaria de situaciones y

---

(22) Páginas 127-8.

(23) Véase infra nuestro apéndice I: *Quijote y tauromaquia.*

personajes. Ya hacia la mitad de la primera parte, Don Quijote le pregunta a Sancho: «¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílidas, y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellas que las celebran o celebraron?» Y contesta él mismo: «No, por cierto, sino que los más se las fingen por dar subjeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta; y en lo del linaje, importa poco, que no han de ir a hacer información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo... Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad...» (I, 25). En la segunda parte, ya no toma las ventas por castillos: las reconoce como tales (II, 25, 26, 59). Y dirá a la duquesa que no es lícito indagar demasiado sobre la existencia de la mujer que ama: «Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, y si es fantástica o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo» (II, 32).

El proceso de *desencanto* por el que la locura se reduce y, al par, se agota el propósito que es su sustancia, adquiere en la segunda parte un carácter reflexivo muy pronunciado. Ello deriva, en primer término, de que muchos de los personajes que Don Quijote y Sancho encuentran pueden tener de ellos, por haber leído ya la primera parte, una imagen más o menos verdadera o deformada que proyectan hacia el porvenir; lo que equivale a decir que la comunidad a la que pertenece Don Quijote imagina a su vez una prolongación posible de lo que ya sabe o cree saber sobre lo que lleva vivido.

El caballero deberá, pues, afirmar el modo como desea vivir frente al que los otros quisieran imponerle. Tal es precisamente la función que Cervantes atribuye a ese libro, cuyo autor verdadero no conocemos y que, publicado algunos años después de la primera parte, se presentaba como su continuación, parodiando su asunto y estilo. Cervantes hace que Don Quijote visite la imprenta en que se le está editando en Barcelona. El protagonista puede apreciar entonces, a través de los procedimientos mecánicos de la imprenta, el modo como la fantasía social le atribuye una vida ficticia, aún no vivida por él. Y tiene la experiencia dramática de que la velocidad de esta fantasía ajena no puede ser alcanzada por el despliegue de su propia libertad. Sabe, pues, que está socialmente *fijado*, que no tiene ya un futuro

abierto, puesto que se ve obligado a ser fiel o rebelde, por confirmación o rectificación, frente a los juicios que los otros han formado y de los que, en cierto inevitable grado, es deudor.

6. El bachiller Sansón Carrasco acentúa, en la segunda parte del libro, esta progresión reflexiva de la obra y la vida del personaje. Pues no sólo trae al pueblo la noticia de que la historia de Don Quijote ha sido escrita y puede ahora ser leída por todos, sino que concibe un proyecto tan extravagante como el de Don Quijote mismo: disfrazarse de caballero andante a fin de combatirlo, vencerlo e imponerle, a manera de sanción, pena o rescate, ese regreso a la casa al que atribuye la virtud de curarlo. Lo tenemos así constituido en *doble* de Don Quijote, en espejo que, al devolverle su propia imagen, lo obliga a tomar conciencia de sí. Tal es el carácter que expresan los nombres que Don Quijote le atribuye en los encuentros preliminares de los dos combates que con él sostiene: Caballero de los Espejos, Caballero de la Blanca Luna, en ambos casos alusiones a elementos de sus atavíos, pero referencia también a su función de reflejar y duplicar la figura de Don Quijote ante la conciencia de éste. Nuestro héroe, vencedor en el primer combate, será derribado a la postre en la playa de Barcelona y suplicará a su enemigo que le quite la vida, puesto que le ha arrancado el honor. A lo que nuestro bachiller-caballero responderá con esta exigencia: «que el gran Don Quijote se retire a su lugar un año, o hasta el tiempo que por mí le fuere mandado, como concertamos antes de entrar en esta batalla» (II, 64).

La norma caballeresca que sólo permite el combate singular entre pares, entre iguales, significa, si llevamos su aplicación al extremo, que en rigor sólo podemos enfrentarnos en duelo con nuestro doble, o sea, que al luchar con otro lo erigimos en otro yo mismo; que en rigor luchamos con nosotros, contra el que somos. Por su naturaleza, el duelo tendrá, pues, un carácter reflexivo, puesto que el *alter ego* que es el adversario opera como espejo que revela el propio *ego*. Verse a sí mismo, reflexionar, volver en sí, es para Cervantes sanar de la locura. «El principio de la salud está en conocer la enfermedad...», dice Don Quijote (II, 60). Pero conocer nuestra enfermedad psíquica es reconocernos. De otra parte, si definimos la locura en el sentido más amplio que Erasmo y Cervantes atribuyen al vocablo y, más exactamente, como el impulso vital mismo que nos lleva a negar lo dado, a desrealizarlo para que surja una realidad nueva, sanar de ella será comenzar a morir. El bachiller Sansón Carrasco, que en una primera instancia aparecía como un llamado a la conciencia reflexiva, nos libra ahora el verdadero sentido de su misión, se nos presenta

como heraldo de la muerte (24). Don Quijote, vacío ya de su proyecto, vuelve a su casa, vuelve a sí mismo. El tenaz caminante que fue sabe que, junto con renunciar a su marcha y recuperar la salud mental, ha de morir. Así lo saben también sus amigos: «... una de las señales por donde conjeturaron que se moría fue el haber vuelto con tanta facilidad de loco a cuerdo» (II, 74). Esta muerte-salud será también su salvación. A quienes quieren reanimarlo con nuevos proyectos, contesta con noble dignidad: «... yo, señores, siento que me voy muriendo a toda priesa... ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco, y ya soy cuerdo: fui Don Quijote de la Mancha, y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno» *(ibíd.)*.

7. La crítica irracionalista del libro ha protestado siempre con vigor contra esta muerte de Don Quijote. Según ella, el *Quijote* sería —o debería haber sido— una defensa de los fueros de la fantasía y de la invención paranoica; y Cervantes habría estado por debajo de su personaje —y del gran tema en que habría dado casi por azar bajo el influjo del «genio de la raza»— al escribir el capítulo final en que Don Quijote muere renegando de su pasado, despeñándose «en el abismo de la sensatez», según la expresión de Unamuno (25). Ello es desconocer el principio fundamental que guía la construcción del libro. Antes que elogio de la locura, éste es, en efecto, la historia de su progresivo reflujo ante una razón que poco a poco se fortalece. ignorar el curso subterráneo, pero en aumento, de esta razón, frente al más visible, pero decreciente, de la insania, es violentar la estructura misma de la novela. En verdad, en ella asistimos a un prolongado proceso de *deslocura*, que se extiende a lo largo de toda la obra y sólo *culmina* en la muerte. Mas, aun en el caso de que esta muerte en razón pudiese entenderse tan sólo como una infortunada ocurrencia de última hora, por no haber encontrado Cervantes otro modo de poner fin a su libro, no sería lícito a crítico alguno amputar el texto de algo tan esencial como el término que el autor le diera, sólo porque ello no se aviene con su personal filosofía. Sobre todo, y atendiendo ahora al sentido mismo del libro, esta interpretación peca por atribuir la función última y decisoria al impulso vital imaginante, que sólo puede tener la de una penúltima y preparatoria instancia. En verdad, imaginar es buscar, es interpelar. La imaginación se rige por la ley del diálogo, que aproxima y liga en estrecha solidaridad la búsqueda y el encuentro, la inquisición y la respuesta. Por esto, bueno

---

(24) *Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes*, Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, 1943, p. 265.

(25) «Los prólogos del Quijote», en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957, p. 227; alusión a los capítulos 4 y 31 de la primera parte de la obra.

es entender rectamente la afirmación tan repetida de que al morir Don Quijote «reniega» de su pasado. Ya su locura era una negación del pasado embrionario vivido por el hidalgo aldeano; cuando, al término de la novela, el protagonista, libre ahora de ilusiones, niega su locura, esta segunda negación, esta *re-negación,* vendrá a ser un remate dialéctico del proceso todo. En este sentido, la cordura conquistada es deudora de la locura que niega, puesto que sin ella no habría llegado a ser, y por esto, aunque similar en apariencia al sentido común inicial, difiere en calidad de éste, precisamente por haber asimilado la locura y los hechos que por ella se cumplieron.

Es más significativo de lo que a primera vista parece el que, en español, la salud psíquica, en cuanto es algo más que el simple sentido común, se designe con la voz *cordura,* que es un derivado regresivo del arcaico *cordado,* a su vez descendiente regular del latín *cordatus.* Pues éste nos remite a *cor, cordis,* corazón, vale decir, al centro afectivo y voluntario de la persona, a su ánimo o entraña espiritual. Dicha voz está emparentada también, a través de la genealogía indicada, a *recuerdo,* que en un sentido hoy arcaico significa despertar («recuerde el alma dormida», escribe Manrique en sus *Coplas)* y que en su acepción usual denota el acto por el que la conciencia rememora, se *acuerda,* es decir, actualiza el pasado. Ella se vincula, por fin, a *acuerdo,* que es consentimiento, conciliación, y al par volver en sí («le volvió en su acuerdo», «despertó en su acuerdo», leemos en el *Quijote,* II, 12 y 60). La palabra *cordura* abre, pues, un campo semántico en que la salud psíquica se asocia a un despertar y a una recuperación del pasado, sometido ahora al *acuerdo* interior de un yo auténtico, a la *concordia* de una vida bien vivida, cuya conclusión revela su razón de ser y su sistema.

Las cosas y personas de nuestra experiencia sólo pueden exhibir su esencia o naturaleza verdadera en función de ese *todo* de la vida que las alberga y de la que se nutren. Mientras vivimos, nada está dado entero, en su completud, en la perfección que es su forma final. Por estar sujeto a eventuales enmiendas sucesivas, cada hecho, cada cosa, cada persona, tiene su sentido postergado, en suspenso. Sólo en el término de la experiencia será posible descubrirlo. Este proceso de desvelamiento que a veces se cumple al vivir puede ser también el cumplimiento del sujeto mismo que vive, y justificar así retroactivamente la pesquisa que ha sido esa experiencia suya. El *hecho* verdadero, antes que el sustantivo con que suele designarse el polvo de nuestras vivencias, es el participio pasado de que el sustantivo emana: *lo hecho;* vale decir: es lo que queda cuando, llegados

a ese deslinde de nuestro tiempo en que no caben ya rectificaciones o desengaños ulteriores, sólo procede comprender, y comprendiendo, aceptar.

8. Por la acción del bachiller, Don Quijote es restituido a esa casa de la que por dos veces logró arrancarse y a la que regresa por fin a morir. ¿Es éste un triunfo del ama y la sobrina, del cura y el barbero, de esa sociedad-naturaleza que el héroe —éste ha sido su heroísmo— quiso negar? Por cierto, Don Quijote no logró su propósito, al menos como él lo concebía: el mundo sigue falto. «Todos los Juan Haldudos de la Tierra seguirán azotando niños», escribe Américo Castro (26), aludiendo al odioso personaje que fustiga a uno de sus jóvenes pastores. Pero entre la casa inicial y la que acoge al caballero hay la distancia que separa la sensatez y la cordura por mediación de la insania individualizadora. Llegará a ser su *lugar natural.* Tras de sí está lo único que nadie puede arrebatarle: un pasado, vivido según su voluntad, que ha sido una inserción en el mundo, una tentativa de alterarlo, una acción social y una fama. Tiene no sólo un *pathos,* sino un *ethos* —palabra vinculada por su origen a morada o residencia (27)—, y por esto la muerte, que puede ser privación, se convierte para él en *muerte-consumación.* Del loco se dice que está «fuera de sus casillas». La cordura es, por tanto, un regreso a casa, o mejor: es constituir una casa, que en cierto modo se identifique con aquella de que se salió, pero que ahora sea *nuestra.* «Mucho me pesa, Sancho, que hayas dicho y digas que te saqué de tus casillas, sabiendo que yo no me quedé en mis casas», dice Don Quijote (II, 2). La misma y otra, la casa expresa una vez más los términos de este despliegue, cuyos términos son: sensatez, locura, razón.

Los reencontramos en el tema del *nombre.* Marthe Robert escribe al respecto: «Es sin duda por inadvertencia que al final lo llama Quijano» (28). No resulta posible aceptar la hipótesis de esta preten-

---

(26) J. L. Aranguren: *Etica,* Madrid, Revista de Occidente, 1958, pp. 24-5.

(27) Página 121, núm. 1.

(28) «Aquel hombre de carne y hueso que al aparecer en el primer capítulo no sabíamos si se llamaba Quijada, Quesada o Quejana, y que bajo el nombre de Quijote ha vivido las innumerables aventuras de su vida, contadas en esta gran novela "sin apartarse un punto de la verdad", tenía su nombre verdadero y definitivo que aparece en la hora de su muerte», escribe Federico de Onís en «Cervantes», ensayo incluido en el volumen titulado *España en América, estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos, de Federico de Onís,* ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1955, p. 338 (en el estudio preliminar sobre Cervantes y el Quijote en la edición W. M. Jackson de esta obra, Buenos Aires, 1948, t. I). Cervantes dice al comienzo de la novela que el nombre «importa poco a nuestro cuento» (I, 1), pero ése es el nombre aún impersonal, anterior a la locura por la que el hidalgo se arranca de la realidad cuotidiana y común. Más adelante hablará Don Quijote de la triste suerte de los linajes que «tendrán fin sin nombre» (II, 6) y dirá que ninguna muerte se iguala al no tener «buen nombre» (II, 3). Por fin, recordemos que en el *Persiles* aparece un poeta que quiere escribir una obra con las aventuras de Periandro;

dida inadvertencia. La novela de Cervantes ha de ser leída, por el contrario, como una búsqueda y conquista por el protagonista de su propio nombre, condensación de su yo genuino tras la dispersión de los yo falsos (29).

En una conferencia que pronunció hace años en la Universidad de Puerto Rico, observaba Américo Castro que el nombre «español» no es español, que es tal vez provenzal o catalán y debió de usarse para designar a los que viven «allá lejos» —en Castilla o Asturias, en la lejana Galicia—. Todos llevamos nombres que nos ponen, que corresponden a la mirada que los demás dirigen hacia nosotros, a lo que quieren que seamos y al aprecio o desprecio que nos tienen, nombres a los que «obedecemos», con que otros, a cuyas voces hemos de acudir, nos «llaman». Es, pues, comprensible que queramos liberarnos de ese nombre adjetivo y postizo, y darnos uno que exprese lo que queremos ser, con el que podamos llamarnos a nosotros mismos para las tareas y empresas que nos proponemos. Don Quijote de la Mancha, el Caballero de la Triste Figura, el Caballero de los Leones, son algunos de los que el hidalgo se atribuye. Mas, cuando su tiempo llega a término, se capta a sí mismo en la retrospección con el nombre que recibió y el renombre —ese nombre famoso ya y que corre de boca en boca— por sus trabajos conquistado. No hay ya vacilación: deja caer la máscara de Don Quijote y acepta ese nombre que le dieron y que ahora, concluido el camino y bien recorrido por él, puede expresar su esencia individual (30).

El epíteto *bueno* que le agrega contribuye a precisar esta esencia. Poco antes, cuando Don Alvaro Tarfe lo había llamado «Don Quijote el bueno», el caballero había corregido: «No sé si soy bueno» (II, 72). Al término, en cambio, podrá exclamar: «Dadme albricias, buenos señores, de que ya no soy Don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de Bueno»

«Pero no acertaba, dice Cervantes, en qué nombre le daría, si la llamaría comedia o tragedia o tragicomedia, porque si sabía el principio ignoraba el medio y el fin, pues aún iban corriendo las vidas de Periandro y Auristela» (edic. Schevile-Bonilla, IV, p. 69).

(29) En *El licenciado Vidriera* encontramos, junto con una imagen invertida de Don Quijote —aprensión de la herida en vez de impulso a las armas— una manifestación más de la preocupación de Cervantes por la conquista del nombre propio, a través de las tres variantes: Tomás Rodaja, licenciado Vidriera, licenciado Rueda, de las que la última recoge y reúne elementos de las anteriores. Cf. Francisco Ayala, *ob. cit.*, p. 6, núm. 4. Pero más conmovedor es encontrar en esta preocupación el término de la propia vida del autor cuando escribe el prólogo de *Persiles* con la certeza de la muerte próxima («puesto ya el pie en el estribo»). Imagina que un estudiante aludiera a él en estos términos: «—Sí, sí, éste es el Manco Sano, el famoso todo, el escritor alegre y, por fin, el regocijo de las musas», lo que él rectifica, digno: «... yo, Señor, soy Cervantes, pero no el regocijo de las musas, ni ninguna de las demás baratijas que ha dicho».

(30) Marthe Robert escribe al respecto: «Don Quijote, habiendo reconocido finalmente su cualidad principal, se llamó cual un rey Don Quixano (*sic*) el Bueno...» (*ob. cit.*, p. 168).

(II, 74) (31). De ello se hace cargo el cura, después de haber recibido su confesión: «Verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano el Bueno» *(ibid.)*. A lo que el autor agrega su propio, ambiguo, testimonio: «En tanto que Don Quijote fue Alonso Quijano el Bueno a secas y en tanto que fue Don Quijote de la Mancha, fue siempre de apacible condición y de agradable trato...) *(ibid.)*. Queda así sentado que la bondad, que era ya una característica acaso germinal del hidalgo, cubre también la personalidad del loco y alcanza a la postre la calidad de una virtud esencial, precisamente por la conciencia que de ella logra al morir el caballero (32). Mas, ¿cómo afirmar que éste fuera de «apacible condición»? ¿Apacible, quien detenía a los mercaderes toledanos y «con ademán arrogante» los interpelaba: «Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la Emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso» (I, 4)? Apacible, sí, en el sentido de llevar a cabo una guerra con miras a la armonía y la justicia, en el de poseer una «condición», vale decir, una fuente de actos, pacífica, orientada hacia la generación de la paz, verdadero fin de las armas (I, 37). Precisamente, Dulcinea encarna para Don Quijote —su nombre mismo lo indica—, a más de la suprema belleza, esta paz, esa justicia y esa armonía. Mas, en ese primer estadio de su locura en que ocurre el episodio de los mercaderes toledanos, el caballero no podía comprender aún que la superior idealidad de su amada no fuera evidente para todos.

También en relación a la bondad asistimos a un despliegue: del «honrado hidalgo del Señor Quijano» (I, 5), como si dijéramos: del bueno de Quijano, del «buen hombre» (I, 17), a Alonso Quijano el Bueno, por mediación de Don Quijote. La decisión de vivir según un patrón de exigencia y nobleza, ya derogado por la sociedad, permite que se revele, tras el valor, tras el coraje, tras el carácter esforzado, tenaz y belicoso, que fueron las virtudes más destacadas del caballero, una condición secreta que las sustentaba: la bondad, entendida ahora no ya como mera abstención de esas conductas inusuales que la sociedad reprueba, sino como actitud militante orientada a instaurar en ella la paz de una convivencia amorosa, de una reconciliación.

Esta paz, Don Quijote no la implanta en el mundo, no la obtiene para la sociedad, al menos en la medida en que la conquista para sí, como su perfección última y su reposo. Termina «vencido por brazos

---

(31) La obra combina un perspectivismo múltiple con la afirmación de que el juicio interior tiene prioridad sobre cualquier otro: «Ruin sea quien por ruin se tiene», dice Don Quijote (I, 21).

(32) Página 76.

ajenos, pero vencedor de sí mismo», como dice Sancho (II, 72). Y aun esta victoria personal sólo quedará consumada, sellada, en la proximidad de la muerte. Cabe ver en ello una consecuencia de la naturaleza propia de la experiencia temporal. Nuestro impulso vital nos arranca del presente hacia un futuro que imaginamos y esperamos, y, por ello mismo, ese presente, que de este modo vamos abandonando, se degrada en pasado. Hay, sin embargo, en dicho impulso, un elemento contradictorio; pues aquello que anhela, y por cuyo anhelar se empobrece el presente y se genera el pasado, lo quisiera tener en la permanencia de un presente pleno, vale decir en la permanencia de este presente contra el cual conspira y que contribuye a corroer. Mas al acto mortal le es dado superar la contradicción: el pasado, construido con esos presentes sucesivos de que la imaginación y la espera nos distrajeron, puede recuperar su condición de presente, puesto que no hay ya un futuro hacia el que la imaginación y la espera pudieran proyectarse. Se cumple así lo que Don Lorenzo de Miranda requería en esos densos versos que Don Quijote tanto alabara: «Sin esperar más será, lo que fue se torna en es» (II, 18).

Está en la verdad —no podía dejar de estarlo— el bachiller Sansón Carrasco, administrador y oficiante del morir de Don Quijote, cuando, en los versos que escribiera a manera de epitafio para su sepultura, expresa que «la muerte no triunfó de su vida con su muerte» (II, 74). Lo está porque, llegado al «paradero de la muerte» (II, 19), sabe el caballero que sus andanzas tocan a su fin, que ya no es pastor u otra cosa «por andar» (II, 73); y al contemplar, tras sus aciertos y desaciertos, el empeño que animó sus días, puede decir: *era buena.* A la postre, tras la imaginación, órgano exploratorio, instrumento sutil del hacerse a sí mismo y condición del desengaño final, queda el hombre-yo que es merecedor ahora de su nombre, frente a Aquel para quien no hay pasado ni porvenir, pues «todo es presente» (II, 25). El itinerario del protagonista es un modo de plegaria dirigido a *El que es,* para que se le muestre y le otorgue el nombre con que participará de su presencia.

¿Pero es tan sólo una victoria personal, privada, íntima, de Don Quijote? No: ella es la de Cervantes sobre sí al escribir el libro y alterarse con ello; es también la nuestra, si hemos sabido seguir a Don Quijote y reconocernos en él. En este sentido, no queda igual el mundo después que Cervantes publica su libro; no quedamos nosotros iguales después de leerlo si lo leemos bien. Don Quijote logra, a la postre, alterar el mundo y la sociedad, aunque de un modo diferido y más secreto, complejo, difícil, que aquél que creyó factible.

Lo logra a través de cada lector, por enseñarnos que nuestra vida llega a valer en su acto final, cuando hemos tenido la locura de querer cambiar el mundo, cuando hemos luchado por la paz con el coraje de una combativa bondad, única virtud que al morir nos salva.

9. Si un símbolo pudiera resumir eficazmente la novela de Cervantes sería el del espejo, no sólo por la serie de desdoblamientos en que el autor se complace —recuérdense los relatos dentro del relato, la secuencia de narradores—, no sólo porque el bachiller es espejo de Don Quijote como éste lo es de cada penetrante lector. Sobre todo, porque el espejo expresa de un modo privilegiado la concepción que Cervantes tiene del morir reflexivo como dador de bienaventuranza. Ese que veo allí, reflejado en el espejo, soy yo, tal como me ofrezco a la mirada ajena, hecho objeto; pero soy yo también mirándome en el ser mirado, rescatándome de la condición de objeto inerte, de eventual cadáver, constituyéndome a mí mismo, como sujeto, por esta mirada reflexiva que al reflejarse me es devuelta. Pero hay también esto, y es más: el espejo es un muro, una frontera, un límite que detiene mi marcha, tal como la muerte detiene mi tiempo; y, sin embargo, más allá se ve un espacio que, mirado con atención, resulta ser el que está detrás de mí y que ya he recorrido.

Reencontramos aquí la tesis de Marthe Robert. La literatura tiene por misión, según Cervantes, ponernos «un espejo a cada paso delante, donde se ven al vivo las acciones de la vida humana» (II, 12). Mas nadie sabe tan bien como él que los libros pueden suscitarnos sueños disparatados, ilusiones, proyectos irrealizables. «La verdad obliga a Cervantes a decir, por ejemplo —escribe Marthe Robert—, que lo maravilloso es una mentira; el amor platónico, una hipocresía; la novela afeminada, un veneno; el orgullo feudal y la manía caballeresca, anacronismos; pero todo esto, de que hay que despojarse y que, por lo demás, muy pronto va a morir, ejerce sobre él un atractivo de que ni la rectitud de su espíritu, ni su respeto por lo real, ni su amor a la verdad, pudieron jamás curarlo» (33). Por esto, la aversión de Cervantes hacia esos libros de caballerías que dice abominar resulta a la postre harto más ambigua de lo que parece ser cuando atendemos sólo a sus declaraciones al respecto. Puesto que lo hicieron soñar y actuar en su juventud, habrá de aceptarlos como incitadores de este elemento imaginario que todo vivir lleva consigo y por cuya virtud algunos hombres forjan proyectos de hazañas, en rebeldía

(33) Como es sabido, este tema del *Quijote* adquiere en un momento dado la forma de un debate entre las armas y las letras. Don Quijote asume en él la defensa de las armas, pero con excepción expresa de las letras que llama «divinas». Pensamos que es su pretensión incluir entre éstas las grandes obras poéticas y, por ende, la que él mismo escribe.

contra el mundo que recibieron. Empero los libros deberían enseñarnos también que sólo el despertar permite juzgar el sueño, que el valor de la acción se mide por sus resultados para el mundo, para la sociedad, para nosotros mismos, que la imaginación negadora de lo dado sólo adquiere validez cuando logramos renegarla en favor de una visión que supera lo que ella pretendía mostrarnos (34).

Si Cervantes entra a polemizar con estos libros no es porque aparten a los hombres de la vida; es porque sólo la muestran bajo sus aspectos gloriosos, es porque promueven deseos que ocultan el fracaso siempre al acecho; en suma, es porque apartan a los hombres del morir, única experiencia que puede dar a cada vida humana esa forma que la confirma y acaso la salva. El *Quijote* se sitúa, pues, en el mismo plano que esos libros de caballerías contra los que pretende luchar, pero aportándonos lo que a ellos les faltaba: la enseñanza de que hemos de vivir según este *ars moriendi* que está presente en la más grande literatura. Junto con destruir el favor con que estos libros contaban, Cervantes los renueva en un género diferente de que puede ser tenido a justo título por inventor (35).

Al escribir Stendhal en *El rojo y el negro* que la novela es un espejo que se pasea por un camino, nos invita a agregar que el espejo nos ofrece la imagen del camino y del caminar por él. Este camino es el nuestro, es nuestra vida, somos nosotros. Sólo que el novelista no puede decirle al lector: mira en este espejo; ves a alguien; ése soy yo, pero yo soy tú. No se lo puede decir porque entonces el lector no lo seguiría, dejaría caer el libro. No nos es grato mirar en nosotros mismos. Pascal llama *diversión* todo aquello que nos distrae del deber de reflexionar que como hombres debemos asumir: espectáculos, juegos, negocios o búsqueda de prestigio y aplausos. Pero el novelista es este hombre sagaz y astuto que promete divertirnos a fin de conducirnos, sin que lo advirtamos siquiera, a la reflexión. Para obviar nuestra resistencia, para sorprendernos indefensos, nos hace creer que habla de un extraño situado en circunstancias ficticias. Cervantes nos aleja de su personaje al hacernos reír a costa suya, al exhibir su carácter ridículo por esta toma de distancia que es la risa. La comicidad aporta a la ficción un suplemento de extranjería, por así decirlo.

---

(34) Cf. el ensayo citado de Federico de Onís en *ob. cit.*, p. 333.

(35) El bachiller Sansón Carrasco, ese personaje clave de la novela, que la crítica se ha complacido en ignorar, afirma respecto de la primera parte de la obra cuya publicación anuncia a Don Quijote: «Los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran» (II, 3). Queda establecido así que el penetrar en su sentido es paralelo al madurar de la propia vida del lector. No es inútil agregar que la obra misma contribuye a esta maduración. Es la virtud de toda gran literatura leída en profundidad.

Al leer el *Quijote,* confiados en nuestra normalidad, en que somos según la norma de ese sentido común que la comunidad aprueba, si se nos permiten estas redundancias, nos reímos del pobre loco y sus extravagancias. Y de pronto, tras varias lecturas —acaso al llegar a los umbrales de la vejez—, comprendemos por fin: la ventana por la que creíamos mirar era un espejo; el loco que nos divirtió, del que reíamos de tan buena gana, era nuestro doble: éramos nosotros mismos. Comprendemos entonces que nuestro corazón no era tan puro como nos complacíamos en creer, y éste puede ser el primer paso hacia esa *muerte en bondad* con que Cervantes favorece a su personaje (36).

APENDICE I

QUIJOTE Y TAUROMAQUIA

La interpretación más lúcida y profunda que conocemos de la lidia de toros es la que ofrece Paul L. Landsberg en su libro *Experiencia de la muerte* (§ 8) (36). Los diversos estudios del acto ritual taurino son asimilados por este autor a las etapas sucesivas de la vida humana. El toro escapa hacia la plaza desde el toril tenebroso, dice Landsberg, del mismo modo que el niño sale del claustro materno y se regocija en un mundo luminoso que le oculta su destino y sus peligros. «Los primeros adversarios no hacen sino intensificar su vitalidad, hasta que comienzan a exhibir la fuerza que les da su astucia. Pero las fatigas de la juventud no son graves. Para el toro lo serio empieza cuando aparecen sus enemigos centauros, los picadores. El toro arranca y su furia se transforma y se trasciende. Ahora es una cólera doliente, magnífica, ciega, en la que el colmo del frenesí procede secretamente de la desesperación vital... Quien sufre las consecuencias de este encarnizamiento es el inocente, el penco miserable. El picador astuto se va después de cumplida su misión sangrienta. Así, el hombre penetra en la lucha seria de la vida. Nunca podrá vencer al mal. Si destroza a uno cualquiera de sus adversarios, no habrá hecho sino destrozar a un inocente. No hay sino inocentes, y nuestros enemigos no son otra cosa que las máscaras de ese Mal que nunca podremos matar. El toro sigue siendo fuerte todavía; pero empiezan a menguar sus reservas; parece más fuerte de lo que en realidad es. La vida en él comienza a dudar de sí misma. Los ojales abiertos por los picos son anchos y la sangre corre a raudales. En

(36) Versión española de Eugenio Imaz, publicada a continuación de *Piedras blancas,* del mismo Landsberg, Editorial Séneca, sin indicación de año, pp. 116 a 123.

este momento un intermezzo va a retardar la acción. Le vestirán galas mientras le hieren. Este luchador intrépido resultará glorificado y vejado al mismo tiempo en una especie de coronación. Se le ponen las banderillas y la fiera heroica deberá servir de pretexto casi ridículo para la danza elegante del hombre que le coloca este atavío punzante; el banderillero logra colocar sus armas a pesar de su miedo, gracias al tamaño y a la pesadez de la fiera. Así, el hombre maduro llega al éxito y a la gloria en el momento mismo en que las heridas de la vida le han menoscabado. Y la gloria de este mundo no es sino una herida más honda y penetrante, un atavío tradicional y casi ridículo, un disfrazarse de victoria. El hombre no ha vencido, nadie puede cantar victoria en este mundo. Se hace como si se tratara de un vencedor, como si la verdadera gloria estuviera en manos de los hombres... Con el matador, gran sacerdote mistagógico de la fiesta, la muerte hace su aparición en la plaza. ¡Hela ahí! En forma de una espada flexible, bella, inexorable, oculta tras el rojo alarmante de la muleta, pero oculta sólo para su víctima. Porque los espectadores la ven, y el toro, debilitado, entra en angustia y, trascendiéndola, penetra en el segundo acto serio, el de la seriedad definitiva después del intermedio tragicómico: la hora de la verdad. La tragedia comienza, mejor dicho, por fin se descubre el carácter trágico de todo lo que está pasando. Un buen toro sigue siendo un luchador digno hasta el último momento... Afirmándose en su voluntad, el matador trata de dirigir a la fiera, de dominarla, de colocarla en suerte para que el golpe sea mortal. De pronto, el toro se derrumba. Por unos instantes parece resistir todavía. Pero la muerte se cumple, esta muerte presentida hace tiempo, identificada con la espada, idéntica a su fuente, el espada que la maneja... En las corridas de toros el animal desempeña el papel del hombre y el hombre el de una divinidad arcangélica: el demonio. Se venga de hallarse bajo el yugo de la fatalidad, convirtiéndose a sí mismo en fatalidad de alguien. Por esta vez es él el que sabe y el que prevé; él, el ejecutor de la suerte. Durante dos horas se oculta a sí mismo su propia muerte, que no podrá quitar, haciéndose el amo de la muerte de un sustituto... Pero en el fondo de su alma sabe muy bien que él mismo es el toro, que la superhombría estoica del matador es ficticia y que este combate, cuyo resultado se halla trágicamente prefijado, es su propio combate.»

El lector encontrará por sí solo las analogías de la tauromaquia, vista en esta perspectiva, y la novela de Cervantes. Sólo mencionaremos que esta antigua fiesta mediterránea sufrió en España diversas transformaciones; así, hasta el siglo XVIII, la suerte de matar era privilegio de caballeros y se llevaba a cabo por el jinete desde el

caballo con una lanza o rejón («cuando el caballero da una buena lanzada al toro en la plaza...», leemos en el *Quijote*, II, 13). Del emperador Carlos V se dice que «alanceaba y rejoneaba los toros con mucha habilidad». Y es conocida la afición a los toros de Don Juan de Austria (37).

Cabe destacar que la tauromaquia *(tauro kataptein)* tiene su origen probablemente en Tesalia; que, sin embargo, el toro es un animal de alto valor mítico en la cultura de Creta y, por herencia, en la griega y en toda la costa del Mediterráneo.

También debe señalarse que el matador refleja la figura del toro; desde luego, porque la muleta roja reproduce la sangre de éste, que corre abundante; sobre todo por su atavío —el traje de luces—, ornado de pequeños y relucientes espejos. El matador, como nuestro bachiller, es la reflexión que mata.

Claro está que la analogía aquí indicada tal vez no correspondiera a un propósito deliberado de Cervantes. Ella resulta sólo del hecho de haber expresado el poeta en su obra el drama del tiempo humano orientado a un término y de tener la lidia de toros idéntica virtud expresiva.

APENDICE II

EL PENSAR DE CERVANTES

El problema de si las significaciones varias de la obra fueron o no «pensadas» por Cervantes es un falso problema. Ante todo, porque la expresión «pensar» es equívoca. Cervantes pudo no haber pensado tales significaciones de un modo expreso y conceptual, y haberlas pensado, sin embargo, en otro más comprensivo sentido de la palabra. En todo caso, puesto que pensar es también expresar, pocas dudas pueden caber en cuanto a que Cervantes trascendió en su pensamiento el propósito declarado de la obra, entendida como sátira a los libros de caballerías.

Desde luego, nos parece metodológicamente acertado atender a lo que Cervantes dijo, como aconseja Casalduero, para de allí desprender que lo pensó (38). Más aún: es probable que Cervantes pensara mucho más de lo que en definitiva quedó expresado en el libro, como sugiere el célebre pasaje en que Cide Hamete pide que «se le den alabanzas no por lo que escribe, sino por lo que dejó de escri-

---

(37) Cf. *El espectáculo más nacional*, por el conde de las Navas, Madrid, 1900, p. 135. Confróntese ahí también, respecto de Cervantes, pp. 248-9 y 305-6.

(38) *Ob. cit.*, p. 64.

bir», pues «se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo» (II, 44).

Siempre se percibió en el *Quijote,* dice Francisco Ayala, «la presencia de un algo descomunal, secreto, insondable, que falta en la gran turbamulta de las figuras inventadas por la imaginación literaria» (39).

Claro está, no podemos, al tratar este tema, eludir la inmensa y tan fértil obra de Américo Castro titulada precisamente *El pensamiento de Cervantes.* Mas la indagación de Castro en ese libro, a diferencia de la que lleva a cabo en algunos de los ensayos reunidos bajo el título *Hacia Cervantes,* busca encontrar en nuestro autor las concepciones de los humanistas del Renacimiento (40), como si Cervantes sólo se hubiese formado un «bagaje ideológico» (41) sin haber pensado por sí mismo. No es posible negar, por cierto, la influencia directa o indirecta que en Cervantes ejercieron las obras de Lorenzo *Valla, Marsilio Ficino, Pico de la Mirándola, Pomponazzi, Telesio,* Castiglione, León Hebreo y, sobre todos ellos, Erasmo de Rotterdam. La filosofía que en tales obras está presente es un neoplatonismo que ve el mal en la violencia ejercida sobre la esencia de las cosas y situaciones a que nos enfrentamos, sobre la de las personas con quien tratamos y, ante todo, sobre la nuestra propia. «En conjunto, la doctrina naturalista en Cervantes podría resumirse así, escribe Américo Castro: la naturaleza, ama de Dios, ha formado los seres, poniendo en ellos virtudes o defectos, que imprimen en cada individuo huellas imborrables y determinadoras de su carácter, cuya realización será el tema de la vida de cada cual... Cada uno ha de conocerse a sí mismo y no intentar romper su sino natural, su inmanente finalidad. En la relación con los demás, los afines se atraen con energía invencible, guiados fundamentalmente por el amor (neoplatonismo); los dispares se estrellan trágicamente, procurando armonías vedadas por la naturaleza, alta deidad» (42). Y en otra parte: «Cada persona dará aquellos frutos que están en armonía con su naturaleza, en lo cual Cervantes está de acuerdo con la doctrina de la inmutabilidad del carácter individual que claramente formula Telesio... De esta concepción de los caracteres deriva que cada uno deba permanecer, según Cervantes, en la condición que por naturaleza le corresponde: el canónigo de los duques, sin meterse a aleccionar príncipes; Sancho, siendo

(39) *Ob. cit.,* p. 27.
(40) *Ob. cit.,* pp. 162-3.
(41) *Ibid.,* p. 157.
(42) *Ibid.,* p. 171.

lo que es; Don Quijote, en su locura...» (43). Esta doctrina está presente, por cierto, en la obra de Cervantes. Queda expresada bastante bien en *El coloquio de los perros:* «apode el truhán, juegue de manos y voltee el histrión, rebuzne el pícaro... y no lo quiera hacer el hombre principal». Pero no es aplicable al *Quijote.* Desde luego, ¿acaso habría aparecido Don Quijote en su locura si el hidalgo manchego no se hubiese rebelado contra su primitiva condición de hombre sensato? La concepción que inspira al *Quijote* es que cada cual es «artífice de su ventura» (II, 66), que nuestra esencia hay que descubrirla laboriosamente en una penosa sucesión de engaños y desengaños; que ella está al fin y no al comienzo, si bien una vez descubierta parece que siempre hubiese sido la nuestra. Este elemento teleológico y revolucionario del *Quijote* contradice aquella norma del *Laberinto de amor:*

el mundo hemos de dejar
del modo como le hallamos;

y también la moraleja de *La entretenida:*

Y está muy puesto en razón
que el que quiere porfiar
contra su estrella, ha de dar
coces contra el aguijón.

El sentido del *Quijote* en su conjunto indica que no hay certeza previa en cuanto a esas pretendidas esencias de personas, cosas o situaciones. Toda esencia queda problematizada por la locura, por los anhelos, por los entusiasmos y arrebatos, por los designios y proyectos de las diversas personas. La existencia conclusa, en su interna coherencia, pasa a ser lo decisorio. Américo Castro reconoce que ese llamado «pensamiento de Cervantes» que expone, y que en verdad es más bien lo que Cervantes recibiera de otros, no es aplicable al *Quijote,* y en especial a su protagonista (44). Pero no nos parece legítimo ver en el *Quijote* una excepción y no más bien la expresión privilegiada del pensar de Cervantes.

Por fin creemos ilícito considerar a Cervantes, según hacen algunos críticos, como un mero artista que no hubiese pensado, pues naturalmente toda gran obra de arte es también un pensamiento en obra.

Claro está, no se puede exigir al pensamiento que se vierte en arte que posea la claridad y coherencia propias del pensamiento con-

(43) *Ibid.,* pp. 329-30.
(44) *Ibid.,* pp. 132, 143, 169, 177, etc.

ceptual. Quien opta por un decir sugestivo, incitante, lanza una invocación para que el lector crítico piense con él y diga a su vez, acaso conceptualmente, lo que él dijo de otro modo. No obedecer a este llamado, quedarse en una interpretación literal de la obra, sería desatender el llamado que ella contiene.

La regla de oro de la crítica literaria consiste en reconocer que sólo es buena cuando, sin perder pie en la obra misma, en su estructura interna y su sentido más obvio, inmediato y directo, y obedeciendo a lo que ella sugiere y acaso reclama, se acrecienta su decir, se la hace más significante.

Federico de Onís observa que el *Quijote* «viene a ser como una piedra de toque que hace que cada hombre revele lo más hondo de su carácter y naturaleza» (45). Pero el lector contribuye a revelar a su vez el carácter y naturaleza del *Quijote.* Aquellos a quienes nombramos como autores, sólo son iniciadores de las obras que les atribuimos. En verdad instituyen una colaboración con todos los lectores que quieran pensar seriamente sobre sus escritos, cada uno de los cuales aporta un elemento personal y corrige perspectivas anteriores. Sean estas palabras expresivas de nuestra disposición a recibir enmiendas y rectificaciones respecto de la interpretación que hemos propuesto.

En verdad creemos que, conforme al pensamiento del propio Cervantes, lo que el *Quijote* sea sólo en el término de la historia llegará a saberse.

APENDICE III

PARA UNA EVENTUAL INDAGACION SOBRE EL SENTIDO DEL NOMBRE DEL BACHILLER

En nuestro libro *El Quijote como figura de la vida humana,* publicado por la Editorial de la Universidad de Chile en 1965, se dedican páginas en exceso a una indagación sobre los antecedentes bíblicos y mitológicos del nombre que lleva el bachiller Sansón Carrasco. Ello se nos aparece hoy, a diez años de la publicación de ese libro, como una farragosa digresión respecto del tema central, el que, al ser recogido en este ensayo, no sólo anula ese libro como antecedente, sino también y, sobre todo, tales disquisiciones.

Necesario es consignar, sin embargo, que el punto queda pendiente para que algún estudioso de las lecturas de Cervantes busque en ellas una fundamentación seria de la hipótesis sugerida.

(45) Ensayo citado, *ob. cit.*, p. 334.

Repitamos tan sólo ahora que Carrasco ha servido para designar al habitante de un carrascal, lugar donde abundan las carrascas o encinas con que suelen hacerse las lanzas, y «bachiller», según la etimología que Cervantes pudo conocer, derivaría del bajo latín *baccalarius* que da *baccalaureatus,* voz que solía vincularse a laurel, a ese laurel con cuyas hojas era trenzada la corona de los poetas. No resulta, por tanto, demasiado aventurado ver en el bachiller Sansón Carrasco una unión de las armas —ya que se enfrenta por dos veces a Don Quijote en combate singular— con aquellas letras que, según Cervantes, «poniéndonos un espejo a cada paso delante», permiten ver «al vivo las acciones de la vida humana», representándonos «lo que somos y lo que debemos ser» (II, 12).

Si ahora tomamos el nombre en su conjunto, podemos ver dos árboles —el laurel y la encina— y entre ambos Sansón, como si estuviera entre las columnas con cuyo derrumbe se causa a sí mismo y causa a sus enemigos la muerte. De otra parte, el héroe del *Libro de Jueces* no sólo tiene el carácter de personaje sobrenatural —como lo comprueba el hecho de que su nacimiento sea anunciado por un ángel (c. XIII, 6), de que esté sujeto a ciertas prohibiciones (*ibíd.,* 5) y también el que su nombre, que los lingüistas vinculan a *shemesh,* lo señale como un héroe de la luz—, sino que su representación plástica ha cumplido una función histórica sigular, convirtiéndolo en una suerte de embajador entre el mundo antiguo y el medieval. Herakles-Hércules, a base de cambiar su nombre por el de Sansón, sobrevive en el cristianismo, conserva su *status* y su mito de hombre fuerte que triunfa sobre todos los obstáculos y sólo es vencido por el destino (46). Cervantes parece haber sido consciente de esta identificación y de los diversos significados míticos de su personaje: «el nuevo Sansón» lo llama en II, 7, y luego, cuando como Caballero del Bosque el bachiller da cuenta de los trabajos que le ha impuesto su amada, Casildea de Vandalia, le hará decir: «Esta Casildea, pues, que voy contando, pagó mis buenos pensamientos y comedidos deseos con hacerme ocupar, como su madrina a Hércules, en muchos y diversos peligros...» (II, 14).

Digamos, por fin, que Herakles tiene entre sus atributos el laurel de tres raíces llamado trípode (47), vinculado al don de adivinación. Además, su vida está sometida a la influencia de la luna, que será

---

(46) Véase la obra de Kenneth Clark, *The Nude,* Nueva York, Doubleday and Co. Inc., 1959, pp. 253 y ss. Observa Clark que los artistas del Renacimiento convertían con frecuencia la representación de uno de estos héroes en la del otro (p. 279) y que, por lo demás, dada la similaridad de sus hazañas, acaso ambos hayan tenido el mismo origen mesopotámico (p. 255).

(47) Cf. Boccaccio: *Genealogie deorum gentilium,* L. II, C. IX.

luego la insignia de combate de nuestro bachiller: precisamente al héroe se le llama triselenos por haber sido concebido en una prolongada noche de tres lunas (48). Pero, sobre todo, está en una relación estrecha con la muerte, contra la que lucha y sobre la que triunfa a través de sus varios trabajos (49), por lo que merece el nombre de Kallinikos (50); es, al par, mensajero del mundo subterráneo, reino de los muertos, de donde arranca al cancerbero (51); y es, por fin, dador de muerte, matador (52). A este complejo de significaciones debe vincularse el que se le atribuya la erección de las llamadas «columnas de Hércules», coronadas por el célebre rótulo «Non plus ultra» (53). Pero más allá, hacia el poniente de este pórtico, quedaba el jardín de las Hespérides-Harpías, diosas mortales, ligadas por su nombre mismo a la caída del sol y a la noche (54).

Acaso resulte, pues, verosímil vincular los dos árboles —el laurel y la encina— que enmarcan el nombre de Sansón en una primera lectura, a las columnas que el héroe bíblico derriba, y en una segunda, a las de Hércules (55). Ahora bien, la divisa *Non plus ultra* de los Reyes Católicos pasa a ser, después del descubrimiento de América, al privársela de su negación, *Plus ultra.* Por ende, el nombre Sansón-Hércules había de resultar a principios del siglo XVII alusivo a la vez al límite, al término de la vida y a lo que el límite nos promete; en suma, al modo, como el aquí y el allí se contraponen, complementan y llaman (56).

JOSE ECHEVERRIA

Facultad de Humanidades
Universidad de RIO PIEDRAS
(Puerto Rico)

---

(48) Anthología Palatina, 9, 441; cita C. Kerenyi, *The Heroes of the Greeks,* trad. H. J. Rose, Nueva York, Grave Press Inc., 1960, p. 131.

(49) C. Kerenyi, *ob. cit.,* pp. 141, 175, 183.

(50) *Archilochus lyricus,* 119; cita Kerenyi, *ob. cit.,* p. 183.

(51) C. Kerenyi, *ob. cit.,* pp. 177 a 182, 186 y 198.

(52) Esto queda acreditado con sus diversos trabajos. Acaso tenga alguna pertinencia considerar aquí su lucha con el toro de Minos. Cf. *supra* el apéndice I: *Quijote y tauromaquia.*

(53) Píndaro: *Nemea,* 3, 21; 4, 69.

(54) Las serpientes, cuyo estrangulamiento es la primera hazaña de Herakles aún niño, tal vez puedan tenerse como anuncios de estas columnas.

(55) C. Kerenyi: *La mythologie des grecs-Histoire des dieux de l'humanité,* trad. de Henriette de Roguin, París, Payot, 1952, p. 56.

(56) El bachiller Juan Pérez de Moya, en su *Philosophia secreta,* edición citada, dice lo siguiente: «... quisieron que por Hércules se entienda el tiempo, el cual vence y doma y consume todas las cosas. Coronábanlo con ramas de olmo blanco, y a esta corona la llamaban los poetas Herculea Fronde, y denotaban, por los dos colores que tienen las hojas deste árbol, dos partes del tiempo: el uno blanco, que denota el día, el otro oscuro, que denota la nóche» (vol. II, p. 103).

HISTORIA DE LA CABEZA ENCANTADA

Para Luisa, Ricardo, Angel y Shirley.

... Puede que sean otros siglos, otras épocas, idus y calendas, vendimias y bacanales, sécula seculórum amén. Recuerdo cómo olían pegajosamente a cera y a esperma quemadas y a oscuridad y a polvo las iglesias. Recuerdo los olores igual que cuando tenía narices, y los colores igual que cuando tenía ojos.

Pero son sólo recuerdos, nada más que recuerdos cristalizados, y a lo mejor ya viejos. No oigo nada ni veo nada, aunque sé cómo era la luz y cómo son o serán los vidrios en los que reposo. Parece que siento frío, lo mismo que cuando tenía cuerpo. Tal vez esté frío el cristal que me sirva de base, o todo sea pura ilusión. También siento a ratos como cuando tenía brazos y piernas y ojos, aunque de verdad no dispongo de esos órganos. Es el eco de aquellos órganos lo que me queda. Tiene gracia la palabra órgano. No tengo órganos. Y no puedo andar ni moverme. Estoy ciego en la oscuridad. Sin órganos estoy, pero existo. No quisiera entrar en filosofías.

Nunca debí dejarles aislarme, hacer y deshacer mi vida. A veces me desmayo y vuelvo a despertar sintiendo picores infinitos, como si tuviera dedos y piel, aunque no tengo nada, sino esta función última de pensar sin descanso ni verdadera esperanza.

... Puede, sin embargo, que alguien se encuentre a mi lado observándome, pero no lo sé. No pasa nada jamás, nunca. Recuerdo largas temporadas de las que no había pensado lo mismo. Hago referencia a las épocas más sedimentadas y sórdidas de la última dictadura, cuando me parecía que sólo cambiaban las grandes carteleras de colores brillantes y asombrosos dibujos a la puerta de los cines del barrio. Me acuerdo que llegué a decir que era un tiempo vacío, desesperado y sin historia. Pero me reiría si tuviera garganta o algo con qué reír. Tengo ideas inmensas de reírme, eso es todo.

Voy ciego con el pensamiento por pasillos antiguos de mi casa de la calle de Argumosa, que a lo mejor ya ni existen. Recorro los pasillos de punta a punta, hasta que, no obstante, me duelen las

piernas, como si las conservara aún, y siento duro el lugar de mi sexo. Nada tiene certidumbre ni realidad. Deduzco que si los médicos están a mi lado, podría ser que se encuentren haciendo algún experimento, que hayan tocado —por ejemplo— con una varilla de vidrio en determinado punto del cerebro, en cualquier banco gris de la memoria donde se guarde el dolor de piernas y la alegre erección del pene. O con varias varillas de vidrio en cada uno de los varios puntos idóneos. ¿Sabrán dónde? Nada es seguro nunca. Si tuviera manos me lo agarraría fuertemente, con ambas, y me pondría a aporrear las puertas. Golpearía con el pene las puertas de los vecinos dormidos. Estaría así seguro de mi realidad.

¿Cuántas veces recorrí ese pasillo y me asomé asustado a la escalera? Tenía miedo de que viniera a buscarme la policía, y por eso entreabría con cuidado la puerta del piso y me ponía a mirar. Hasta me asomaba al descansillo y al hueco de la escalera y veía en proyección ortogonal —lo sé— la coronilla de la portera y de la gente que había abajo. Todos vistos en forma parecida a como seré yo ahora sobre la mesa. Mas ya no soy peligroso.

Voy viajando por el pasillo —montantes altos en los que se enredan rescoldos de veranos antiquísimos, suelo brillante de madera encerada que acusa mis sigilosos pasos—, pero voy viajando únicamente con la imaginación.

No caben engaños ni dudas ofensivas. Es ahora todo un mundo de pensamientos, helado y abstracto y que sería terrible si no fuera por la memoria que tengo de reír, si no fuera por mi grotesco aspecto de masa gris fibrosa reposando sobre un vidrio de laboratorio o algo similar.

A simple vista no habrá gran diferencia con el cerebro de una vaca joven semicongelado en el escaparate de una carnicería. Recuerdo aquella casquería o tienda de despojos del bulevar: la portada de elegantes cristales negros bajo los que brillaban enormes letras góticas y orlas de oro. Cuando estaban echados los cierres, los domingos, apenas se distinguía la verdadera función del comercio, como no fuera por el leve olor a muerto. Y podía leerse: Expendeduría de Idiomas y Talentos. Me llaman aún siempre la atención las mil posibilidades que encierran las palabras, y desde luego también la gracia que tienen o tenían los expendedores, el pueblo castizo y todo eso tan traído y llevado. Pero he de distinguir con suma precisión. Conozco niveles y sé que no son sueños los que tengo. Casi no sueño nada hace mucho tiempo. Todo parece bastante correcto en mis ideas. No me atrevería de ninguna manera a llamar lucidez a esta cualidad mía, sentida en plenas tinieblas. ¿Quién eso diría?

Lo difícil es distinguir las épocas, los días, las estaciones, los siglos, en esta oscuridad en que vivo. Por eso es tan alentadora la memoria de las cosas y las palabras.

Todo tengo que construirlo con regularidad y orden en mi blando cerebro viviente. Tengo que construirlo con frases precisas, sin permitirme el lujo de que fluyan rotas las ideas en un abandono propio de los pensamientos de los seres animales que tienen cuerpo.

Soy sólo una materia blanda, blanca y grisácea y sin propiedades de locomoción, sin poder ocupar más espacio que el que me han asignado los médicos en un rincón del laboratorio. Tampoco sé cómo me alimentan, si es que lo hace alguien. No me parece tener la cualidad de intercambiar conmigo ninguna sustancia exterior, de transustanciar nada, gracias sean dadas a mis dioses.

Sólo pienso. Lo creo así. Por eso mismo es tan real la memoria arrancado de aquel pasillo, aunque se apoye en imágenes que poco a poco hayan ido modificándose, adulterándose, corrompiéndose en mi interior. Y sé —igualmente— que de aquel arranque de entonces puede estar originándose otro muy diferente mundo, un mundo con policías y médicos invisibles como el de los locos de siempre. Pero no es un sueño.

Está surgiendo el pasillo y cuando entreabro la puerta se ve la inmensa claridad de la escalera, las encididas y ligeras partículas de polvo navegando en el aire, la maceta con una planta, más verde que ha sido nunca, en el rellano blanco y largo, los pasamanos brillantes —las cosas son también ahora más brillantes que fueron— con el gran pomo o bola dorada abajo, que refleja la concavidad, todo el hueco del mundo.

Sé que no es un verdadero sueño. La atmósfera no está tan endurecida y densa como en los sueños. Todavía recuerdo cómo son los sueños. Ojalá pudiera soñar más a menudo en lugar de desmayarme en la oscuridad, ojalá, porque en los sueños que tenía antes de tarde en tarde, existía, existía yo realmente, con brazos, piernas, sexo, cuerpo, existía por un mundo que en el transcurso del propio sueño me parecía verdadero, un mundo cuya existencia no problematizaba ni ponía en duda casi nunca mientras vivía en él.

Recuerdo un sueño último que tuve tras uno de mis contumaces desmayos. Sentía mi sangre toda como poblada de insectos agitados y hambrientos, mientras llegaba yo a un mundo en el que había habitaciones abarrotadas, como entre los evacuados de una guerra, llenas de gentes diversas y desconocidas. Entre aquellas personas se encontraban tres mujeres bellas que me hablaban y querían seguirme, como a Cristo y a otros profetas en los relatos bíblicos, me deseaban,

se ofrecían a mí, amorosamente. Yo tomaba a una de ellas de la suave y caliente, febril, mano. Sentía en los míos sus luminosos ojos, mientras caminábamos abriéndonos paso entre toda aquella aglomeración. Desde una habitación pasábamos a otra igualmente llena de gente, y desde este cuarto a otro también ocupado por una multitud. Jamás he sentido tan fuerte el ansia insaciada de intimidad, el hallar una atmósfera apacible y solitaria al salir de alguna de aquellas habitaciones, al atravesar alguno de aquellos infinitos pasillos. Iba yo abrazado a la mujer. Con mis narices olía su cuello perfumado y notaba la presión hirviente de su cuerpo en todo mi cuerpo. Tengo, en el sueño, útiles todos mis órganos, y seguro que mi deseo de penetrar hondamente a la mujer se hubiera satisfecho de haber encontrado un lugar apropiado, un lugar tal como una cama vacía en un cuarto con la puerta cerrada, o tal vez un patio con el suelo de hierba, de losas o de arena. Pero no pude. Nunca lo conseguí en un sueño que no puede repetirse ni continuarse. La hubiera acostado casi violentamente y levantando el áspero vestido, mientras enlazaba su lengua con la mía y golpeaba sus dientes contra los míos. La hubiese ido abriendo, sintiendo temblar sus tibios muslos, y la hubiese ido penetrando, introduciéndome yo en ella hasta sentir el placer y el pavor repentino de su cuerpo, de sus ojos vueltos hacia el cielo, de sus carnosos ardientes labios, hasta notar la mordiente succión de su vulva en la cabeza hundida de mi pene. Y la hubiese regado hasta las entrañas, en un desmayo interminable, muy largo y profundo. Pero jamás encontré un momento posible en el sueño, aunque íbamos de un sitio a otro, de una habitación atestada a otra, de un frecuentado corredor a otro, mirando la mujer y yo a derecha e izquierda ansiosamente. Sentía yo temblar los senos de la mujer debajo del lienzo del vestido, los veía, y a veces rozaba los duros abultamientos con mis dedos y mis abiertas manos, pero no encontrábamos un sitio deshabitado y propicio. Corríamos torpemente, abrazados, tropezándonos nuestras piernas al caminar. Atenazaba a ratos yo la cintura de la mujer con mis brazos, pero teníamos que disimular al cruzarnos con la gente, con las incontables personas que llenaban por completo todos los rincones de aquel mundo soñado. Nada pude hacer.

Luego, siempre me acuerdo mucho de esa mujer, alta, esbelta, con un largo cuello cubierto de pecas, me acuerdo de su amoroso y fragante cuerpo, más que me acuerdo de mi propia madre.

Es mucho más desesperado el recuerdo del sueño porque sé que en verdad soy sólo un pensamiento vacío, producido por un cerebro aislado por los sabios. Me los imagino a ellos estudiándome, rodeando con sus asépticas batas y manos enguantadas mi masa gris. Insis-

to en que no debí consentir nunca que me dejaran en este estado. Pero no puedo ni siquiera matarme porque no tengo manos ni dientes, y he ido cobrando resignación. A lo mejor viene el día en que los médicos y cirujanos me ponen cabeza —encantada o no— y ojos —lúcidos o no— y lengua y dientes y saliva. De momento sigo recordando aquel pasillo de mi casa por el que saldré corriendo cuando tenga pies.

Estoy probablemente en un mundo de ciencia muy desarrollada, blanco e higiénico, tan cerebral como el mío propio. Me ayudarán, no cabe duda. Estoy esperando a que me provean de órganos adecuados.

No debo de estar solo. A lo mejor toda mi espera transcurre entre hombres sapientísimos que miran con interés mi materia fibrosa, mis múltiples circunvoluciones y hemisferios, todo el universo que encierro, hombres de otra época que leen mi inmóvil vida con sus precisos aparatos y complicadas máquinas. Se decidirán los sabios a ponerme esos dichosos órganos perdidos, quizá serán mejores los próximos testículos que los anteriores fueron.

Espero y espero arrebatadamente. Lo malo es que hayan pasado siglos y ya no valga ninguno de mis recuerdos, de mis aprendizajes dolorosos, de mis cajas de ahorro de memoria, y que no existan la calle de Argumosa, los bulevares, los pasillos y la casa. Porque... ¿cuánto tiempo de los astros o de los relojes duran estos desmayos que padezco tan frecuentemente?

A veces —repito— se materializa el pasillo. Encuentro una imagen del pasillo que me gustaría fuera petrificada y eterna, dura, escrita en una lengua inmodificable. Y digo: «Yo avanzaba haciendo temblar el pasillo entero con mis pasos.» El tiempo imperfecto ayuda mucho a la eternidad. Pero también puedo decir: «Haciendo temblar con mis pasos el pasillo entero, avanzaba yo», y seguir: «a la hora en que el último sol moría en los montantes, etc.». Y otras cuantas combinaciones, poniendo o quitando los complementos directos o indirectos delante o detrás, en el lugar donde me dé la gana. Me gustaría una lengua menos flexible o quebradiza que la mía, más dura y conservadora en esto de dar prioridad imperecedera a unas ideas sobre otras, a unos complementos sobre otros. Me gustaría una lengua realmente fosilizada y constante, donde las cosas importantes estuvieran en primer lugar y luego vinieran las secundarias: una lengua que además permaneciera fija para siempre. Quizá pueda conseguirla. Pero..., ¿habrán cambiado los nombres?, ¿se dirán las cosas como antes se decían?, ¿seguirá diciéndose lo que a mí me ocurre, con las mismas palabras?, ¿entendería lo que me pasa la nueva gente, la que haya nacido y viva ahora fuera de mi cabeza?

Lo cierto es que se materializa casi todo aquel pasillo. Lo veo en el mismo molde de escenas ya hechas en el que siempre veo las cosas de la memoria y, aunque sé que todo es puro pensamiento, siento llegar la sed, o el reflejo de la sed. Me es lo mismo que sea el reflejo de la sed antigua. Sé que no tengo boca, pero siento unas ganas imperativas de beberme un vaso de agua, de correr —aunque sigo sin pies— por el pasillo de mi memoria, hasta llegar al reluciente niquelado grifo de la cocina, ganas de beber hasta saciarme, de dejar correr el chorro de agua hasta mis entrañas. No puedo entenderme. Pienso, por un momento, que aunque no tengo órganos, puede que la masa encefálica que soy esté descuidadamente abandonada en el laboratorio, que esté secándose, deshidratándose poco a poco mi cerebro y demás, lo único que poseo, y que esta sequedad se traduzca en una sed inevitable, en un paladar inmenso de la imaginación, árido, agrietado por la sequía, como le pasa o le pasaba a la tierra sin riegos ni lluvias.

Hace falta, tal vez, no disponer de boca, temer temblorosamente la desecación del cerebro, como yo temo, para sentir sed por primera vez en la vida. ¿Estaré abandonado, olvidado por los sabios sobre la mesa del laboratorio?

No puedo creerlo. Sin duda que estoy rodeado de médicos: una cuadrilla de sabios risueños, sin temor en los ojos, todos con batas o capas blancas. Sé que van a conseguir comunicar conmigo, aunque yo siga aquí blando y gris, aplastado sobre el vidrio. Por eso noto este pinchazo dentro de la masa de mi vida. Ha sido una aguda punzada. Claro que ellos conocerán el punto exacto donde llega la terminación del nervio que desde los huesecillos del oído transmite la corriente en la que quedan transformadas las vibraciones que llaman sonidos en el mundo exterior. Empiezo a percibir murmullos, como entrecortadas y jadeantes respiraciones. No veo a nadie, pero oigo una voz clara.

«¿Cómo está usted?»

«¿Yo?»

«Sí, usted. ¿Cómo se encuentra?»

«¿Cuándo van ustedes, los sabios, a meterme en un buen cuerpo humano?», les preguntaría de buena gana. Pero siento en seguida una nueva, dolorosa punzada. Seguro que con la aguja en que termina el hilo conductor de alguno de sus precisos aparatos han pinchado el punto justo donde en mi cerebro acaba el nervio que desde los ojos transmite las imágenes de las cosas heridas por la luz.

Veo a los médicos verdaderos, con sus capas blancas, como imágenes que se despegaran, que salieran vivas y anunciadoras de una

pantalla de televisión en colores. «Me encuentro bien, gracias» —digo—, mientras siento una nueva dolorosísima punzada, que seguro va a conectar mi zona emisora de palabras con los auriculares que lleva puestos el doctor más viejo, el de la barba blanca y las mejillas color de rosa. Es el gigante que distingo en el centro del rectángulo de mi limitada visión. Resulta muy alto a mi lado, al lado de la forma aplastada de la masa gris en que me localizo. Ahora me veo a mí mismo. Soy unos sesos hundidos, pegados contra la superficie de la mesa de mármol, unos sesos blandos con fibras y múltiples laberínticas revueltas, unos sesos que laten ahora levemente. Noto mis latidos como cuando tenía corazón. Mi tamaño, mi talla, mi estatura son muy pequeños al lado del cuerpo alto de los sabios. Veo al de la luenga barba, altísimo, con su gran cabeza inteligente inclinada sobre mí, sonriendo él con sus finos rojizos tirantes labios que me parece recordar de algún sueño antiguo, pero entrevisto él, entonces, en el sueño, con un gesto más cruel y entre el relámpago de la hoja afilada de un cuchillo. Pero no tengo tiempo de recordar más sueños viejos, ni aun los más terribles. Me refugio en la inmensa, aséptica blancura del laboratorio: los tubos fluorescentes y los redondos focos de luz como soles sobre nosotros, la mesa de mármol limpísima, los brillantes baldosines blancos cubriendo las paredes, los extraños aparatos con cables y circuitos de distintas coloraciones y con decenas de contadores de corriente y de relojes que hacen medidas para mí incomprensibles.

«Me encuentro realmente bien» —repito.

«En su función la neurona actúa exactamente como la computadora, está apagada o está encendida, no hay estados intermedios. Ahora hemos conectado la microcorriente. Nada más que eso pasa» —dice el sabio de la barba blanca.

«A menudo tengo desmayos» —digo.

«Cuando apagamos la microcorriente, en las épocas de congelación, está usted realmente muerto» —dice el sabio.

Tal vez sea posible saltar hasta su cuello, estirar mi materia elástica y adquirir brazos de goma como un pulpo. Y ahogar al sabio con mis tentáculos. Oírle gritar pidiendo socorro, mientras sus subordinados huyen despavoridos. Me gustaría aplastar la cabeza del sabio de la barba contra la piedra de la mesa, fracturarle el cráneo, hasta que sus sesos —cerebro, encéfalo y demás— quedaran fuera, desamparados junto a los míos sobre un cristal del laboratorio.

«Ahora tal vez podamos entendernos» —le diría.

«Me da miedo eso de saber que estoy muerto» —digo.

Nadie me oye. No puede ocurrir ya nada, absolutamente nada. Se han esfumado de mis sensaciones, de mi vista inteligente, todas las imágenes. Y aunque blasfeme y blasfeme y blasfeme es como si nada hubiera yo dicho. Aunque miente a la madre de los sabios. ¡Hijos de putaaaaaaaaaaaaaaaaaa!

A ratos siento ahora otras agudísimas punzadas, dolor, zumbidos como si volaran cerca enjambres de insectos hambrientos. ¿Serán realmente insectos lo que me sobrevuelan? Tiemblan de miedo mis grandes sesos indefensos, solos, como temblarían los sesos vivos de un gran mamut abandonados sobre una piedra. La única imagen que veo aún de tarde en tarde es la gran fotografía o estampa vieja, borrosa y sucia—cubierta de cagadas de moscas— del sabio de la barba blanca, la estampa en la cuarteada pared llena de desconchones y manchas verdinosas.

No hay nadie más en el laboratorio. De eso casi me alegro, me alegro de no saberme manipulado, de que no estén hurgando mi cerebro, o encéfalo, o médula, y a lo mejor me hagan concebir ilusiones, que me hagan por ejemplo creer en la duplicidad, en la simetría y me engañe creyendo, pongamos, que hay dos Cristos y que los hombres tienen cuatro ojos. Pero no. Están rotos los blancos cristales esmerilados de las claraboyas del techo. Todo está en ruinas aquí, como después de un devastador bombardeo enemigo.

Me han abandonado a mi suerte. Como he temido desde siempre, no me queda sino esta función última de pensar, de querer explicarme qué es lo que pasa dentro de mí y qué es lo que pasa fuera, y si va a venir aquí alguien alguna vez o en qué va a quedar todo esto.

Hay que razonarlo todo. Estoy abandonado quién sabe desde hace cuánto tiempo. Pero no puede ser que haya muerto tantas veces como dicen, que haya sido sólo recuerdo asimilado de otras vidas. Y si me crecieran ojos conocería a todo el mundo y saludaría a la gente en la calle o donde fuera. Lo cierto es que sigo existiendo después de los desmayos o que me resucitan para que vuelva a sentirme de nuevo paralítico. Nada puedo hacer.

Noto el olor de los cadáveres, aunque no sé cuándo me han conectado los nervios olfatorios. Hasta creo recordarme de cómo era el olor a muerto de la casquería del bulevar, de la expendeduría de Idiomas y Talentos en la que los sesos de otros animales estaban a la venta. Pero insisto en que me fío ya poco del recuerdo de los olores, y hasta voy perdiendo otra vez la visión exterior de las cosas lejanas, separadas de mi masa, la memoria que me parecía tan reciente de la fotografía del sabio, y de los aparatos, circuitos y derrumbes del laboratorio. Sólo queda una gran blancura mate flotando sobre mí,

como un mortecino fulgor eterno en el cielo, sobre mis redondeados relieves, sobre mis cerros limados por la erosión de los siglos, quedan canales secos y barrancos y dunas.

Soy únicamente yo el universo viviente y temeroso. No es una exageración. Tal vez limite al Norte con el reloj avisador parado en otra edad geológica —aún lo recuerdo— y con la mesa desgastada por el oficio, y al Sur con las vitrinas de alto-vacío y las escaleras —por las que bajaron los sabios huyendo no sé de qué— y las estufas, y al Este y al Oeste con más y más laberínticas ruinas, ruinas interminables.

Se multiplican encima de mí los zumbidos. Zumbidos volando sobre mí, como si estuviera pudriéndome vivo. Zumbidos que recuerdan otros zumbidos. Llega así otra memoria: aviones ligeros que entran en picado, que giran, que descienden, que se lanzan atacándome con furiosa rabia.

¿Existirá aún el río Ebro?

Es una terrible y fascinante memoria que sin duda mi cerebro había estado evitando, guardando avariciosamente hasta ahora mismo. Es un recuerdo de verdad viejo que nunca debería confundir con la realidad presente ni con los sueños. Quizá haya querido reproducirse dentro de mí en otra ocasión, pero lo ha aplastado mi oscuridad.

Relampaguean en las aguas pardas del río las detonaciones. El alto cielo está cubierto de bandadas y columnas, de escuadrillas de lentos aeroplanos de bombarderos cargados hasta los topes de ar mas de muerte y destrucción. Y, más abajo, entran en picado los «stukas». Yo —y los otros hombres provistos de encéfalos con idénticas memorias— estoy pegado, estamos pegados, a los accidentes de la tierra agujereada de bombas y explosiones. El recuerdo es asombrosamente verdadero y aterrador. Pero cada vez estoy menos seguro de nada.

Veo metido a cada hombre en su agujero, como fecundado allí, en su hoyo, en el hueco hecho a lo mejor por la picadura de una granada. Tal vez si los veo es que existen aún, es que no han muerto ni desaparecido. Dudo.

Pero hay detalles que recuerdo con mucha precisión. Aunque todos los puentes del río estaban destruidos, volados con dinamita, habíamos cruzado el Ebro por 14 lugares diferentes. Es magnífica la certidumbre con que recuerdo el mapa, proyectado ahora en mi mente tal vez por alguien, dibujado con cotas y divisorias de aguas y arbolillos dentro de mi memoria, como inyectado en lo oscuro de mí por algún extraño y secreto artificio de propaganda enemiga. Mirando el mapa retumban las explosiones y el zumbido en picado de los

«stukas». Casi es tan real como un sueño, pero con los datos más fríos y seguros.

Estoy yo allí, entre los otros hombres, aplastados en el suelo con los restos de la Compañía de Ametralladoras —recuerdo los datos y la exacta dirección— del 4.º Batallón, 12.ª Brigada, 45.ª División, 5.º Cuerpo de Ejército. Franco —recuerdo también su cara pintada en las paredes— ha lanzado a la lucha los aeroplanos, los «fiats» y los «stukas». Estoy aplastado en el suelo. Tengo que ver pasar así un día entero. Un día con una luz cegadora interminable, que parecía que no fuera a terminarse nunca. Y, después, tendré que avanzar por la noche, si no he muerto, si no caigo en un definitivo desmayo, si no quedan salpicados, esparcidos mis sesos. Siento hervir en lo oscuro todavía la masa de la tierra. «Arde el río como un volcán» —oigo la voz de alguien, como la voz de un compañero a mi lado, una voz de otro mundo—. «Hay que aguantar todavía una eternidad» —digo.

Y sigo paralizado siempre, escuchando en esta ceguera zumbidos y zumbidos. Pero razono que serán solamente recuerdos y recuerdos de recuerdos. Nada es seguro ahora nunca, después de tanta inmovilidad y de tantas experiencias científicas como quizá hayan hecho conmigo. Puede que pudiera seguir siempre semimuerto o semicongelado, ofrecido como material de consumo en cualquier expendeduría de Idiomas y Talentos. Pero no me río. No puedo reírme ni aun con la imaginación. Por de pronto está bastante entendido por mí que soy esta masa encefálica olvidada en este laboratorio perdido del mundo, un cerebro desamparado y expuesto a la putrefacción, sobre el que vuelan enjambres de moscas. Las punzadas que siento no son producidas por las agujas de ningún moderno aparato de investigación, sino por las moscas, moscas voraces que apoyan las ventosas de sus patas en mi superficie y que clavan en mí sus trompas chupadoras de sustancias jugosas, moscas gigantescas que me sorben y me devoran.

ANTONIO FERRES

Dpt. of. Foreing Languages
Northern Illinois University
DEKALB, Illinois 60115 (USA)

EL «SIGLO DE ORO» DEL FLAMENCO

Historia y balance de los Cafés cantantes

Aunque la duración de su influencia dentro de la historia del flamenco es considerablemente menor, la etapa de los Cafés cantantes llena casi un siglo. El primero de estos establecimientos de que se tiene noticia escrita es el fundado en 1842 en la calle de Lombardo, de Sevilla. De la existencia de aquel Café cantante nos informa Fernando el de Triana, el cual también nos habla de los primeros que él mismo conociera: el de la calle de los Cagajones y el de la calle de Triperas, también sevillanos. Este tipo de establecimiento desapareció cercana ya la segunda mitad de nuestro siglo, aunque, en rigor, su número y su importancia dentro del desarrollo del flamenco disminuyen en el primer tercio del siglo XX, y fue hacia la mitad del XIX cuando comenzaron a ser numerosos y decisivos como lugar de contratación y trampolín de artistas de flamenco. En la nómina que proporciona Manolo Ríos, nómina en que registra únicamente los más famosos de la época más firme, se enumeran un total de sesenta y tres en doce ciudades distintas; doce en Sevilla, cinco en Jerez, tres en Cádiz, cuatro en el Puerto de Santa María, cinco en Málaga, dieciocho en Madrid, uno en Granada, Barcelona, Bilbao, Córdoba y La Unión y, dato significativo, once en Cartagena. Estas cifras son, desde luego, restringidas y selectivas. Molina Fajardo habla de cuatro o cinco establecimientos de cante en Granada, Fernando el de Triana alude a once en Málaga, Pepe el de la Matrona recuerda seis en Valdepeñas, Javier Molina menciona «tres o cuatro Cafés cantantes» en La Línea de la Concepción y dos en Chiclana, y José Blas Vega informa de que en la llamada *Ciudad alucinante* (La Unión) llegó a haber dieciséis en una sola calle.

Puede asegurarse que en su etapa de esplendor, aparte de en numerosas de las ciudades más pobladas de toda España, no debió haber ninguna ciudad andaluza de grande o de media importancia que no tuviera uno o varios de estos Cafés. Los cuales, a su vez, serían de diversa cabida, diferente escenografía y hasta reclamando distintos tipos de público. Desde el Teatro Colón, portátil, con salón

para café, instalado en la plaza del Humilladero, de Granada, en 1898, y con cabida para quinientos espectadores en silla de patio y mil en las gradas, más un palco general y catorce plateas, hasta el aristocrático Café del Conde, fundado por el conde de Villacreces, en el cual «por las tardes merendaban las más linajudas familias jerezanas» y en donde, además del salón para los recitales de flamenco, había «otro aposento dedicado a biblioteca, copiosa y discretamente surtida», estos establecimientos recorrieron cierta gama de formas escenográficas y dieron cabida a públicos heterogéneos. Recordando la estructura de los Cafés sevillanos Novedades y Filarmónico, Matrona consigna que «había unas butacas como en los teatros, unas cuantas filas de butacas que por detrás tenían como una especie de mesita pequeña, y el que llegaba y se sentaba en su butaca tenía en el respaldo de la de alante su mesita, y allí se ponía el café, que entonces valía treinta y cinco céntimos, o su copa de vino. Y aquí es donde iban los trabajadores, que por treinta y cinco céntimos veían el espectáculo una vez por lo menos. Luego estaban los palcos, que los formaban en el principal del patio, pero el que subía a un palquito ya sabía a lo que iba; tenía que tomarse de una botella p'alante, y si iban cuatro o cinco, pedían una botella y otra..., hasta que uno se calentaba y después de ver el espectáculo elegían artistas y se metían en un reservao a seguir bebiendo, a seguir la fiesta...». En esos dos Cafés, y desde luego en muchos otros, se daban cuatro sesiones por día, y era normal que tras ellas los artistas entrasen a seguir su trabajo a los «reservaos» para cantarle y bailarle a los adinerados. El reservado fue elemento fundamental en toda la etapa de esplendor de los Cafés cantantes. Allí era donde los dueños hacían un segundo negocio y donde los artistas podían incrementar sus ingresos.

En cuanto a la escenografía de los Cafés cantantes, las variaciones debieron de ser bien escasas; por lo general se trataba de un amplio salón (podía llegar a ser tan amplio como el del Cafe del Burrero, en Sevilla, donde en ocasiones llegaron a lidiarse becerros de casta), decorado con espejos y temas típicos (carteles de toros, Torre del Oro, la Giralda, la Alhambra, etc.) o simulando cursis y lujosos interiores abrumados de cortinajes; sillas y mesas y una tarima para el cuadro flamenco, además de los palcos y los cuartos para las juergas particulares y pagadas aparte. Ligeramente distinto fue el Café de Silverio, el más famoso en su época y el más famoso también en la historiografía del flamenco. Este Café, inaugurado hacia 1885 en la calle del Rosario, en Sevilla, fue instalado en un patio típico sevillano, con una fuente al centro, columnas mudéjares y deco-

rado con azulejos. En el patio se alzaban el tablao y el mostrador para la venta de vinos y licores, y las mesas y sillas se encontraban en los espacios porticados; en la parte alta del patio había una galería con barandal, y con esta galería comunicaban los cuartos reservados. El elenco del espectáculo de los Cafés cantantes tenía abundantes semejanzas con el de los modernos tablaos: sobre la tarima, uno o dos guitarristas, bailaoras y bailaores (en mayor número las primeras), cantaores para baile y cantaores que actuaban solos a la guitarra, siguiendo un turno de menor a mayor importancia o de menor a mayor popularidad. El sueldo de los cantaores era variable, según su aceptación pública, pero en una primera etapa no solía exceder de diez pesetas diarias; parece que el primero en cobrar veinte pesetas fue Chacón, en Sevilla y ya cercano el final del siglo XIX. Por esas cantidades trabajaban hasta las cuatro de la madrugada en varias sesiones continuadas. Hablando de su estancia en el Café del Gato, de Madrid, ya a principios de nuestro siglo, Matrona recuerda: «En este Café del Gato, que era mu chico, había que salir cuatro veces; primero cantar al cuadro con las mujeres, pa irse acostumbrando, pa aprender el negocio, cantaba una letra o dos, y luego a cantar solo. Cuando cantaba solo se ponía una mujer a la izquierda, otra a la derecha y los dos tocaores; y luego en los cuartos, y de allí había días que salíamos a las doce de la mañana; y luego nosotros por nuestra cuenta, ¡aguardiente va y viene!, y a las ocho de la noche allí otra vez. De manera que era reventar.»

Es obvio que estos establecimientos de flamenco fueron una consecuencia de la demanda y, por lo tanto, inaugurados en su mayor parte con estricto sentido comercial. Cuenta Saavedra Fajardo que en 1870 el empresario del Teatro Principal de Granada era Ricardo Vigaray, sobre el que el periódico *La Idea* escribiera estas líneas: «Actualmente es empresario de espectáculos. En este ramo es donde ha desplegado su genio. Saltimbanquis, prestidigitadores, monos sabios, pulgas industriosas, circos ecuestres, toros, cafés cantantes, todo ha sido objeto de explotación para Vigaray.» Comentar estas líneas es una redundancia —y también una tentación: si trucamos un poco las fechas, tendríamos que Manuel Torre y unos cuantos monos sabios, don Antonio Chacón y una constelación de pulgas industriosas, Juan Breva y unos cuantos caballos amaestrados, todo ello podía caber y confundirse en el amplio y zoológicamente democrático cesto del empresario señor Vigaray. Por cierto que, sobre la explotación del cantaor, Granada proporcionó un sistema bastante más siniestro, del cual nos informa igualmente Saavedra Fajardo: «Tío Antonio Cagancho y su hijo Manuel [eran] gitanos trianeros, traba-

jadores en la fragua, cantaores excepcionales de tonás y seguirlyas. Dio la casualidad de que por cualquier asunto de la justicia, los Caganchos fueron recluidos en el penal de Belén, de Granada. La prisión, establecida por rara ironía en el antiguo convento de Mercedarios Redentores de Cautivos, estaba situada en la calle de Molinos, y a sus espaldas ascendía la verdeante ladera de los Mártires, tras la que se halla la Alhambra. Cantaban esos gitanos de manera asombrosa aquello de *Ni el golor de la albajaca, / ni la frescura del rio / templan el fuego que tengo / en el corazón metío,* y tantas y tantas letras de dramática belleza, que el alcaide de la cárcel recibía continuas y apremiantes recomendaciones para que dejase "libres" por unas horas a los dos gitanos, en continuas llegadas de turistas de relieve. Y así se les concedía licencia especial para subir a cantar al Hotel Siete Suelos, establecido junto a la torre de tantas impresionantes leyendas, y tras dejar oír el misterio jondo de sus cantos, volvían a ser encerrados en el bien custodiado penal, hasta otra llegada de turistas notables.» Aunque esa bestial explotación constituya un caso excepcional dentro del contexto de comercialización en la época de los Cafés cantantes, conviene que tratemos de imaginar a aquellos dos gitanos, padre e hijo, saliendo de su celda tal vez a empujones, conducidos por sus guardianes, llevados a contarle al turista la hondura hermosa de su perra vida gitana, aplaudidos en francés y en inglés y hasta puede que en alemán, llevados de nuevo a sus celdas después de haber mostrado en sus tonás un mensaje seguramente incomprensible para aquellos ilustres viajeros atraídos por los misterios de Granada. En aquellas sesiones absurdas, ¿hubo siquiera uno de los espectadores de los Caganchos que comprendiera cuanto de criminal y vejatorio estaba sucediendo ante sus ojos?

Por supuesto, éste fue un hecho extremo, que excedía del volumen de explotación que en el Café cantante tenía que sufrir el artista andaluz. Y hay, incluso, otros hechos contrarios; algunos cantaores (los menos, desde luego, y casi siempre payos), llegado el momento de su fama, podían permitirse marcar ellos las condiciones; en ocasiones, Manuel Torre postergaba a los clientes ilustres para seguir jugando con sus galgos; Juan Breva exigía ser pagado en monedas de oro, y esta exigencia o este orgullo fueron frecuentes en Chacón y en Silverio. De Silverio conservamos una anécdota particularmente refrescante. Fue, es sabido, uno de los más grandes cantaores de todos los tiempos. No es ocioso el demorarnos durante unas líneas con esta figura del cante. Casi todo cuanto sabemos de su vida lo debemos a *Demófilo*, asesorado por Juanelo. Silverio Franconetti nació en Sevilla en 1831, de padre italiano, como indica su primer

apellido, y de madre andaluza, nacida en Alcalá de Guadaira. En Morón de la Frontera los padres de Silverio le escogieron el oficio de sastre, oficio que tendría que aprender en una tienda de su tío, pero el chiquillo gustaba más de la frecuentación de los gitanos cantaores que del jaboncillo y las tijeras, sobre todo cuando llegaba a Morón el Fillo, el cual animó a Silverio a dedicarse al cante. Silverio se fue a Sevilla, en donde, según se ha dicho, y desoyendo consejos no muy espabilados, se negó a aprender música. Cantó en Sevilla, viajó a Madrid, donde colaboró intensamente en la propagación del cante, y en 1856 cruzó el Atlántico y desembarcó en América del Sur. Anduvo ocho años en Montevideo, trabajando primero como sastre, y luego, en tiempos de paz, como picador de toros, y en tiempos de guerra, como soldado de la República del Uruguay. Como vulgarmente se dice, no había forma de hacer carrera de él. Llevó su independencia y su inquietud al cante ya de regreso a España en 1864, fecha en que contribuyó fervorosamente en la empresa de propagación del flamenco, primero cantando en varias capitales españolas, predominantemente de Andalucía, luego asociándose a Manuel el Burrero para abrir el establecimiento que llevó ese nombre, y, finalmente inaugurando y regentando un Café cantante propio, el Café de Silverio; el que ha pasado a la historia de la flamencología como el más serio de su época.

Cabe suponer que Silverio no sería mal patrón para los gitanos cantaores que trabajaran en su establecimiento (en aquellas fechas todavía casi todos los cantaores eran gitanos); en todo caso, sabemos que el negocio no siempre funcionaba de forma fastuosa, por lo que, en ocasiones, tenía que animarlo anunciando sus personales intervenciones. Esto debe hacernos pensar que su fama era grande y que sus seguidores fueron apasionados. Incluso los gitanos (insistamos en recordar que por entonces, para los gitanos un cantaor payo, un tonaero o siguiriyero payo debía de ser algo tan impensable como hoy nos lo parecería un guerrillero suizo) aceptaban, aunque a veces de mala gana, la autenticidad del cante de Silverio. Se sabe que, en una fiesta celebrada en Cádiz, Silverio, recién llegado de América y con la cara amontonada de espesas barbas, cantó acompañado por Patiño, y que los gitanos se preguntaban quién sería ese tío tan raro que cantaba tan bien, y que cuando acabó de cantar, una gitana vieja no encontró más reproche al cante de Silverio que el de exclamar: «Canta mu bien, pero tiene los pies mu grandes.» Por aquellas fechas, el señor Manuel Molina, ante la reticencia de algunos cantaores gitanos que se negaban a creer en la calidad del cante de Silverio, decía tajantemente: «¡El que no vaya a escuchar a ese

hombre no tiene vergüensa! ¡Hay que ir a oírle cantar!» Pues bien, años después, y ya bien asentado en su fama, ocurrió algo que nos entrega la providencial memoria de Matrona: «En uno de esos momentos que Silverio se anunció llegó el gobernador una noche —ya después de haber terminado el café— y llegó también el primer jefe general de la Guardia Civil que se montó en España y el general Sánchez Mira, que era capitán general de Sevilla, y llegaron con el gobernador: "Oye, Franconetti, venimos a escucharte." ¡Y la contestación que les dio este hombre! "Pues siendo ésta su casa, y ustedes pueden disponer de mí, pues en este momento es imposible, porque yo en estos quince días que me he anunciao pa cantar al público, me debo al público, y si tengo un fallo me desprestigio, de manera que cuando cumpla el compromiso de estos quince días que estoy comprometido con el público de Sevilla pueden ustedes contar conmigo en lo que ustedes quieran, pero en estos momentos han llegao ustedes tarde; pa oír a Silverio tienen ustedes que venir a su hora debida." "Bueno, pues nada; ya volveremos".»

Pero esta prueba de resolución no debe hacernos perder de vista que se trata de una de las escasas excepciones dentro de una constante más cercana a la humillación que al orgullo. Si queremos hallar rápidamente una anécdota bien contraria a la protagonizada por Silverio, podemos avanzar hasta 1930 y asistir, despavoridos, al incremento de nuestro santoral; en ese año se celebró el segundo centenario de la Casa Domecq, y a la fiesta flamenca organizada por tan ilustre apellido acudieron artistas de toda Andalucía; sin duda, Juan Pedro Domecq no regatearía el rumbo en sus pagos a los artistas, pero por muy desmesuradas que fueran sus limosnas, parece un poco desproporcionado, aunque no dudo de que sea cierto, lo que reseña Augusto Butler: «Los flamencos sentían por el prócer jerezano verdadera adoración. Uno escuchó alguna vez llamarle, con el mayor respeto y cariño, rayano en veneración, "San Juan Pedro".» Y yo pregunto: ¿Cuántas generaciones de hambre acumuladas unas sobre otras son necesarias para que un hombre le llame santo a un hombre? ¿Qué comieron y cuántas veces por semana comían los antepasados de ese infeliz hipnotizado por la relativa largueza de un poderoso? También podemos preguntar: «Campesinos de Jaén, ¿de quién son esos olivos?» Los antepasados de ese infeliz fueron los que salieron de sus cuevas de Alcalá, de las calles de Triana o de Jerez, de Puerta de Tierra, y echaron a andar por todo el siglo XIX *a quitarse a pescozones lo que en el Sur se llama la canina*, a disminuir ese hambre ancestral echando a rugir sus gargantas, hinchando las venas de su cuello, estirazando sus cuerdas vocales, ener-

vando las manos en el tercio de una toná. Y allí estaba el siglo XIX, harto de Luces y vuelto a las minas del ser, romántico y alborotado, dispuesto a escuchar a aquellos hambrientos, y allí estaban los Cafés cantantes y los empresarios de las plazas de toros y los dueños de las Ventas, dispuestos a explotar a esa morena riada de gente que emergía del pasado trayendo quejas, coplas, ritmo. Esos artistas hacían bien en exigir cuando podían. Pero el tejido comercial era espeso y sinuoso; a finales del XIX era habitual que los dueños de los Cafés se prestasen los artistas unos a otros (aunque sin los traspasos bárbaros de los modernos clubs de fútbol). Otras veces combinaban sus horarios para no lastimar la más mínima posibilidad de negocio: en 1886 en Sevilla cantaban Chacón en el Café de Silverio y Fosforito en el Café del Burrero; las dos empresas adaptaron, de común acuerdo, sus respectivos horarios de forma que el público pudiera escucharlos a ambos, pagando una consumición en cada sitio. Que uno de aquellos empresarios fuese Silverio, a quien tanto debe el flamenco —a quien tanto debe también su comercialización—, apenas si amortigua el hecho visible: la conversión del cante en mercancía.

Pero conviene que no abusemos de la inútil nostalgia: soñar con rehacer la historia del flamenco hasta el punto de que los Cafés cantantes no hubiesen existido es no únicamente un sueño, sino también una estafa sentimental: esos cantaores tenían que vivir el siglo XIX como lo vivieron, tenían que vender su herencia de cantes y los minerales de su voz como los vendieron, tenían que patalear los caminos como los patalearon, tenían que cantarle a la multitud en la tarima del Café y al señorito en el reservado, como les cantaron. Porque tenían hambre. Venían de un país llamado Hambre. Y cuando vieron que podían expatriarse, o por lo menos intentarlo, pataleando caminos y entreteniendo señoritos, empezaron a entretener señoritos y a patalear caminos. Es cierto que algunos no quisieron hacerlo, y que a ellos debemos gran parte de la conservación del cante. No es menos cierto que a muchos de quienes se dispusieron a ingresar en ese tejido comercial también les debemos el despliegue de formas y, en ocasiones, la conservación del cante. Y a todos les debemos su afán, su sufrimiento, su humillación, su orgullo y su legado: lo que llamamos el arte flamenco. Ahora escuchamos una siguiriya y le vemos su carita tortuosa y trágica y grande, y esa grandeza nos conmueve. Debemos no ignorar lo que pasaron aquellos artistas para llegar hasta nuestra emoción. Lo que tuvieron que pasar los menos de ellos para llegar a una situación personal más o menos independiente, como la de Manuel Torre jugando con sus galgos, como Juan Breva exigiendo el pago en monedas de oro, como Chacón co-

brando cuatro duros por primera vez en la historia de los sueldos de los cantaores.

Y debemos advertir que a Chacón nadie le regaló esos cuatro duros. Cuando llegó hasta ellos traía las alpargatas llenas de polvo del camino. Hay un librito de *memorias*, en el que el guitarrista Javier Molina, con insuperable ingenuidad, narra su vida artística. La primera parte de esa vida estuvo muy ligada a los principios artísticos de Chacón. En la página 19 de ese librito encantador el guitarrista Javier Molina (un dato lateral: su maestro de guitarra, Rafael Barroso, sería más tarde conserje del cementerio de Puerto Real) escribe estas palabras tan gráficas, tan vivas: «Eramos dignos de ver. Chacón, con un lío y sus alpargatas. Mi hermano [bailaor], con una maleta en las espaldas, a manera de mochila. Y yo con mi guitarra y las botas de los tres y la merienda. Antes de entrar en los pueblos, debajo de las alcantarillas de las carreteras, merendábamos. La merienda se componía casi siempre de pan, queso, morcilla, chorizo, y alguna vez, carne y pescado; y en las posadas, muchos guisos de arroz con bacalao y pimientos. En las alcantarillas nos poníamos los trajecitos de trabajo y las botas, para entrar en los pueblos decentitos.» Pan, queso, morcilla, chorizo, alguna vez carne y pescado... ¡y hasta guisos de arroz con bacalao! ¿Cuándo pudieron soñar los andaluces con ese festín en la posada o en la alcantarilla de una carretera? ¿Cómo llegar a tan esquivas proteínas sino caminando con incansable obstinación? A veces conseguían un sistema de locomoción más indicado para la preservación de sus tan industriosas alpargatas: «Como decía, nos ajustamos con el carrero que iba a Zafra, y los tres nos metimos en el carro. Con nosotros venía también un quincallero que igualmente iba a Zafra a vender su mercancía. La carga que llevaba el carro era de sacos de bacalao, además del quincallero y nosotros (...). De allí salimos para Guadalcanal. En el trayecto se cayó del burro Chacón, y nos dio un gran disgusto, porque se hizo algunas heridas, pero, por fortuna, la cosa no fue nada. Recobró el conocimiento y se puso tan bueno (...). Un día nos dicen: "¿Por qué no vais a Lepe, que está cerquita de aquí, y dais un concierto? Allí hay una compañía de verso y tal vez lleguen ustedes oportunos y trabajen con los cómicos como fin de fiesta." (...). Nos dirigimos al teatro, un salón que más que teatro más bien parecía un almacén de guardar grano. Hablamos con el primer actor y nos arreglamos con él para trabajar al final del drama, que me acuerdo que era el *Don Juan de Lanuza.* Tuvieron los cómicos mediano éxito, pero salimos nosotros después y tuvimos un éxito grande, porque Chacón gustó una barbaridad, y a mi hermano le hicieron repetir el baile, y

bailó el zapateado, que en aquel tiempo se bailaba mucho en los cafés cantantes cuando hacían repetir.» Y se marchaban tan contentos al camino, en alpargatas, con su chorizo y su queso y su pan, sus sueños y sus proteínas, su bacalao y su esperanza, pensando en un poco de fama y en no erosionar las botas con que entraban en los casinos, proyectando llegar a ser figura y merendando a la sombrita de la alcantarilla.

Así empezó Chacón. Así y no de otro modo. No nos importe aquí y ahora si la trayectoria de Chacón contribuyó al agachonamiento del cante (es decir: al andaluzamiento del rajo gitano); no nos importe si su fama malagueñera ayudó al ocasional arrumbamiento de las tonás y de las siguiriyas; no nos importe, ahora que le vemos entrando «decentito» a los pueblos, si su garganta desprovista de rajo, unida a su tremenda profesionalidad, contribuyó a cierto proceso de decadencia de los cantes originarios y al multitudinario aplauso para los cantes levantinos (Georges Hilaire llegaría a denominar a Chacón, no sin cierta relativa injusticia, «fuente genial del mal flamenco»); no nos importe su falsete, que, en definitiva, no acabó con la existencia de la voz afillá ni de la voz natural, ni él lo pretendió nunca. Impórtenos ahora verlo en aquel viaje que empezara en Jerez en 1881 y que andando o en carro o en burro, pocas veces en tren, lo llevó con dos compañeros por un itinerario que hoy ya es historia: Arcos de la Frontera, Villaluenga del Rosario, Grazalema, Zahara de la Sierra, Algodonales, Puerto Serrano, Villa Martín, Utrera, Sevilla, Zafra, Bienvenida, Llerena, Guadalcanal, Cazalla de la Sierra, El Pedroso, Triana, Sanlúcar la Mayor, Benacazón, Escacena, Manzanilla, La Palma, San Juan del Puerto, Trigueros, Beas, Huelva, Lepe, Isla Cristina, Ayamonte, Cádiz y la vuelta a Jerez. Ese peregrinaje por esas poblaciones fue su universidad. Aquel arroz con bacalao y con pimientos fue también su universidad. Los lomos de los burros sobre los que ahorraba alpargatas fueron también su universidad. Cuando volvió ya era un artista, ya Salvaorillo se había entusiasmado con él y le había aleccionado durante treinta días. El que había sido zapatero y después tonelero era ya cantaor. Poco después conocería al enorme Enrique el Mellizo, de quien bebió con avaricia. Luego Silverio lo llevaría a su Café en Sevilla. Más tarde, el Café de Chinitas, Madrid, Hispanoamérica, regreso a España, fama, gloria, y oírse llamar ya siempre don Antonio Chacón. Finalmente, morir en la pobreza. Lo mismo que Silverio. Igual que Manuel Torre. Lo mismo que el *señor Curro Molina, como Juan Breva, como Enrique el Mellizo.* Fueran gitanos, fueran payos, partían de la pobreza y solían regresar a ella. Algo extraño sucede aquí. Esto no es razonable. ¿Cómo es po-

sible que varios centenares de artistas de flamenco que llenaron el siglo XIX, salidos todos ellos de la pobreza, quedasen al final de sus vidas lejos de la fortuna? ¿Cómo no se escaparon de la pobreza *la mitad, un tercio, unos cuantos?*

La explotación del cante, por sí sola, no explica este fenómeno. La usura, insignificante o minuciosa, según quien fuera el empresario, no explica este fenómeno. Ni siquiera la fatalidad a que en una sociedad mercader está sujeto el pobre explica esta constante: los flamencos salían de la pobreza, algunos brillaban de forma ocasional o sostenida, pero volvían a no tener nada. Es un problema que excede a la sociología. Hay que pensar de nuevo en el talante del flamenco del XIX: su orgullo dilapidador, su imprevisión apasionada, su rechazo de un mundo comerciante (al menos en su intimidad), su imposibilidad de integración total a un contexto que seguía siendo su enemigo. El mundo del ahorro, el mundo de la previsión (esa forma del miedo y a veces hasta del egoísmo), el mundo del progreso, tan letal, tan lejano del corazón y sus instantes de totalidad, el mundo de los *otros* no era el suyo. El mundo de los otros se articulaba hacia la soledad social decorada con cacharros inútiles, regimentada con rígidos horarios y obsesivos escalafones. Ellos seguían cumpliendo su periplo: madrugadas de cante, bautizos luminosos donde el niño es un dios, donde el abuelo es como una montaña; bodas ruidosas y multitudinarias en las que el novio se lo gastaba todo en dulces hasta llenar el suelo, hasta dejarlo chapoteante de azúcares y harina. Estas imágenes no nivelan el espanto del hambre; no hagamos deducciones sentimentales. Su hambre fue hambre y hambre es y un cante no la apaga y ni siquiera la ennoblece. Aquella hambre era un suceso innoble y sigue siendo innoble. Pero aquella negativa a ceder, a creerse los espejismos de un mundo desierto, era profundamente noble. Sin esa orgullosa nobleza el arte flamenco no habría sobrevivido. El comercio y la alienación habrían acabado con él. No sabemos qué pasará mañana. Sí sabemos lo que ocurrió: el siglo de la mercadería no pudo hacer la digestión del cante. Ahí está: vivo. Reivindicando todavía su ser. Pero no únicamente siendo, sino siendo frente a nosotros. El siglo diecinueve cantaor es un espejo en que podemos ver mucha ruina desprendida de nuestra apuntalada cultura y donde vemos, enteras todavía, viejas tonás, viejas músicas, que nos hablan de unas viejas cenizas que aún nos queman las manos. Entre todas las fascinaciones del cante hay una que no es la menor: la que nos dice que nuestra cultura está agrietada, que debemos cambiarla para alcanzar a ser humanos. Que una cultura que no tenga como memoria a la raíz, como finalidad a la creación y como mapa de la sociedad el rostro de nues-

tro vecino, no es una cultura. Es el principio de un apocalipsis. No estoy diciendo nada nuevo. Basta leer los diarios: hace ya muchos años que me están dando la razón.

Repitámoslo: si el cante pudo sobrevivir fue porque los más profundos de sus creadores sabían, aunque fuese de un modo primitivo, preconsciente y oscuro, que el recipiente al que vertían sus cantes era el mundo del *otro*, no era el suyo. Intentaron que ese prodigioso olfato de perro al que llamamos hambre les perdiese la pista y para ello se integraron o simularon integrarse al reino de la mercadería. Pero no es verosímil que en su mayor parte aquellos hombres aceptasen como real una escenografía que era antes que nada una manera de comercio. El 22 de octubre de 1868 Silverio cantó en el Salón granadino El Recreo. El diario *La Idea* reseñaba dos días después la actuación de Franconetti con esta florida semántica: «Anteanoche fue extraordinariamente aplaudido en este lindo coliseo el célebre concertista andaluz "Silverio", siendo llamado a la escena repetidas veces y haciéndole repetir algunas de sus sentidas canciones. Creemos que la empresa, comprendiendo sus intereses y los deseos del público, debe procurar que oigamos alguna que otra vez al simpático Silverio.» Y en otro momento el mismo diario reflexiona: «Hemos tenido ocasión de observar la animación que reina en el Teatro-Café. Creemos que el buen deseo de los señores empresarios y la realización de las mejoras que la índole del espectáculo y el aumento de la concurrencia reclamen, aclimatarán en esta ciudad una diversión que, por su decencia y baratura, se recomienda al público.» «Lindo coliseo», «sentidas canciones», «los intereses de la empresa», «simpático Silverio», «diversión» aureolada de decencia y de baratura... ¿Qué tiene todo esto que ver con el mapa de una cara gitana, con una cueva de Alcalá, con el resuello de bestia dulce de un tercio de la toná grande? No es fortuito que en la época de los Cafés cantantes la toná y sus inmediatos derivados —la debla, la carcelera, el martinete— perdieran su vigencia y el aplauso del público mayoritario —si es que alguna vez contaron con él— hasta desaparecer prácticamente en el período siguiente, el de la llamada ópera flamenca. La época del Café cantante no carece, desde luego, de aspectos positivos y alternativas favorables y no cerraremos este comentario sin enumerarlos. Pero son bien visibles sus poderes de mistificación y arrumbamiento. Una de las cuestiones más claras en la dialéctica de esta forma de «servir» el flamenco es la progresiva disminución de los artistas gitanos y el simultáneo crecimiento del número de los artistas payos. Si pensamos

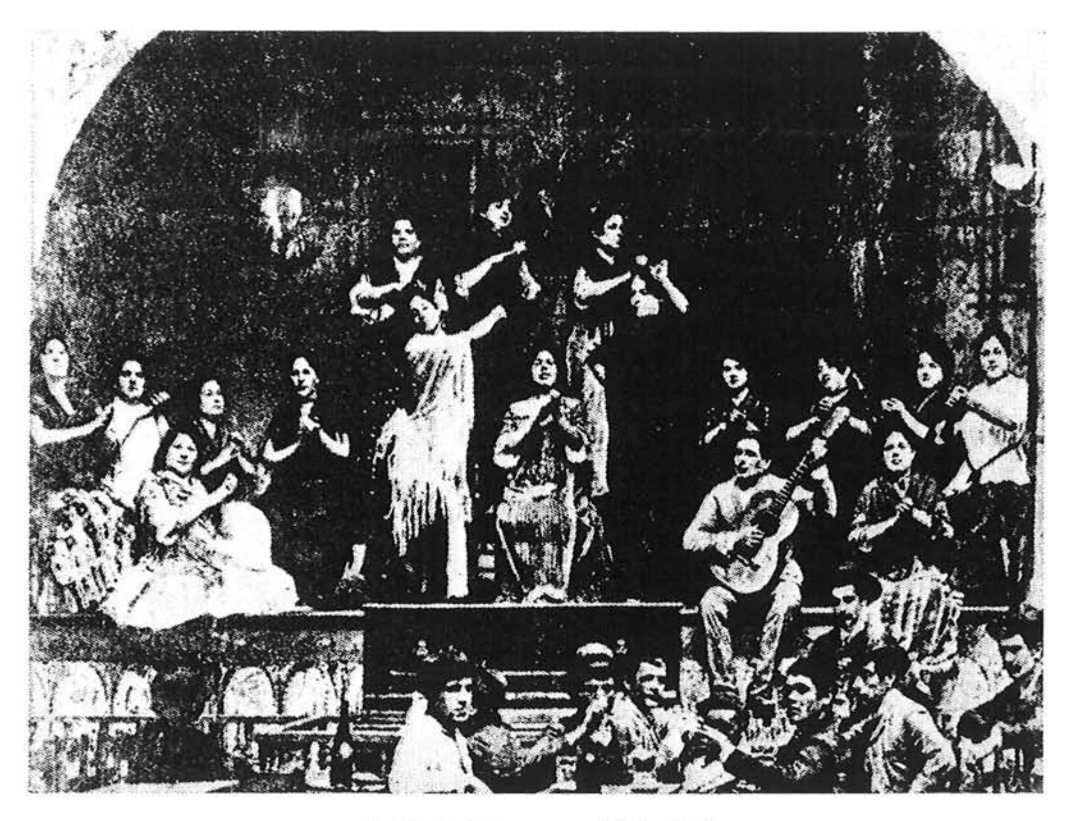
en Franconetti, esto no debe autorizarnos a lamentar esa situación, pero en su inmensa mayoría los cantaores payos no sólo carecían de la fuerza y de la maestría de Franconetti, sino que tenían, y acabaron por imponer, un concepto del flamenco más populista, espectacular y servil y menos desgarrado, enraizado y doliente. En líneas generales, los gitanos hicieron el tránsito del Café cantante apegados a sus tradiciones expresivas, a su vuelco espiritual, a sus heridas psicológicas y a su genial noción del ritmo: sus cantes fueron la siguiriya, el martinete, la soleá, el tango, las bulerías. En líneas generales, los payos hicieron ese tránsito despegándose progresivamente de los estilos básicos y popularizando las variedades de fandangos, verdiales, malagueñas, granaínas, casi siempre dentro de un culto por las facultades vocales, el virtuosismo expresivo en contraposición al rajo y una cierta retórica melódica que, sin duda, exigían poca o nula servidumbre rítmica y que conseguían convertir algo hecho para doler en algo que divierte, algo hecho para escocer y consolar en algo que distrae y que alegra. Con el ocaso de la debla —que habría de resucitar más tarde ese eslabón providencial que se llamó Tomás Pavón— coexiste el inicio de los cantes indianos: guajiras, colombianas, milongas, vidalitas; cantos o canciones —no cantes— idóneos para los excesos de ornamentación estilística tan en boga y tan del gusto de ese pozo que todo se lo traga y al que solemos llamar el respetable. Se oficializa el falsete y llega no sólo a tolerarse sino incluso a considerarse interesante esa curiosa variación del balido que es la voz conducida por medio de movimientos del mentón, especie de epilepsia mandibular que hizo famoso a un, sin embargo, notable fandanguero cuyo nombre voy a omitir porque no soy un rencoroso. Junto a esto va emergiendo, incontenible y celebradísimo, lo que después hemos denominado el flamenco de pandereta: bodrios escenográficos con auténtica genialidad en el arte de convertir lo verdadero en tópico y el tópico en trivialización, como, por ejemplo, aquel espectáculo en que todos los artistas aparecían disfrazados de bandoleros (con trajes, en líneas generales, imaginados para tal ocasión y tal vez sin otra relativa fidelidad que la presencia de un trabuco) o aquel mentado baile de Trinidad Huertas, La Cuenca, en el que parodiaba la lidia de un toro desde el primero de los capotazos hasta el descabello final.

El nivel de servilismo al público, al empresario, al contrato, al negocio, alcanzaba en ocasiones cotas formidables. Entre los que Ricardo Molina ha llamado, no sin cierta cortesía, «coplones de circunstancias» pueden citarse algunos cuya majadería resulta sobrecogedora. El 19 de septiembre de 1868 el general Villacampa, mandando dos regimientos, recorrió las calles de Madrid al grito de ¡Viva la

República! El pronunciamiento fracasó, pero algún vate anónimo, no sabemos muy bien si enojado o no con la historia, se propuso inmortalizarlo con unos versos que, según Fernando el de Triana, «se aprendió de memoria» Concha la Carbonera, la cual los cantaba «al compás de un graciosísimo tango que ella misma se bailaba, en cuyo número era sencillamente inimitable, además de ponerle los pelos de punta al numeroso público que acudía diariamente a escuchar a Concha, porque a la letra le unía una música arrebatadora y sentimental». El huracanado tanguillo capaz de poner los pelos de punta al numeroso público rezaba como sigue:

Al ver la pena que sufren
ten compasión, Reina Regente,
de esos infelices niños
por obedecer a sus jefes.
En los rincones de su morada
qué tristes están
muchos ancianos
que sólo tú puedes consolar.
Si hubieran muerto,
¡cuántas familias visten de luto!
De tu persona y buen corazón,
se espera el indulto.
Jesucristo perdonó
a los que le maltrataron:
perdónales tú también
a los pobrecitos del Regimiento de Garellano.

Lo cierto es que la pena de muerte que recayó sobre el general Villacampa fue conmutada por Sagasta, pero hay que dudar de que Sagasta, si hubiese sido ducho en artes literarias y flamencológicas (que no lo era), hubiese hecho lo mismo con el autor de aquella copla, si lo hubiera pillado. Por supuesto, estos «coplones de circunstancias» eran cosa frecuente. Pues bien: más que el respeto a las reglas que todo escrito ha de observar para exorcizar la fatiga, es la piedad lo que me impide acumular aquí unos cuantos de aquellos disparates. Pero no me resigno a omitir uno que, si no es el más lamentable de todos los entonces aplaudidos, no será desde luego el menos pordiosero de perdón. La anécdota es patética y la refiero, creo, con más tristeza que maldad. Sucedió en 1893 y tuvo que intervenir en ella el ya entonces famoso guitarrista Paco Lucena. El era por entonces el acompañante de Fernando el de Triana, cantaor a quien debemos alguna información —y el sonrojo que sigue—. Paco el de Lucena y Fernando el de Triana viajaron en un vapor de Tarragona a Barcelona con el propósito de actuar



Café del Burrero. Siglo XIX



Grabado de la Sevilla de mediado el siglo XIX. Es la época del despegue de los tablaos flamencos



Silverio Franconetti



Enrique Ortega, contemporáneo de Silverio



Javier Molina



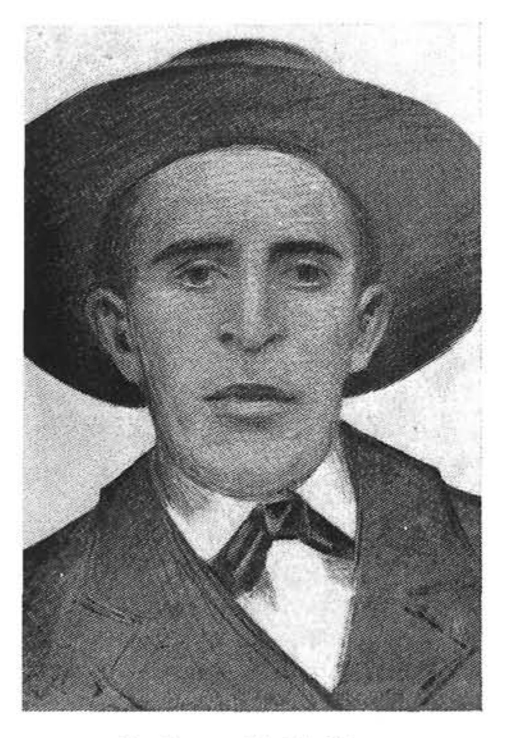
Tomás el Nitri, el gran discípulo de El Fillo



Tomás Pavón



Manuel Torre



Enrique «El Mellizo»



Juan Breva



La bailaora Antonia la Gamba, esposa de Manuel Torre



Paco Lucena



Antonio Chacón



Ramón Montoya



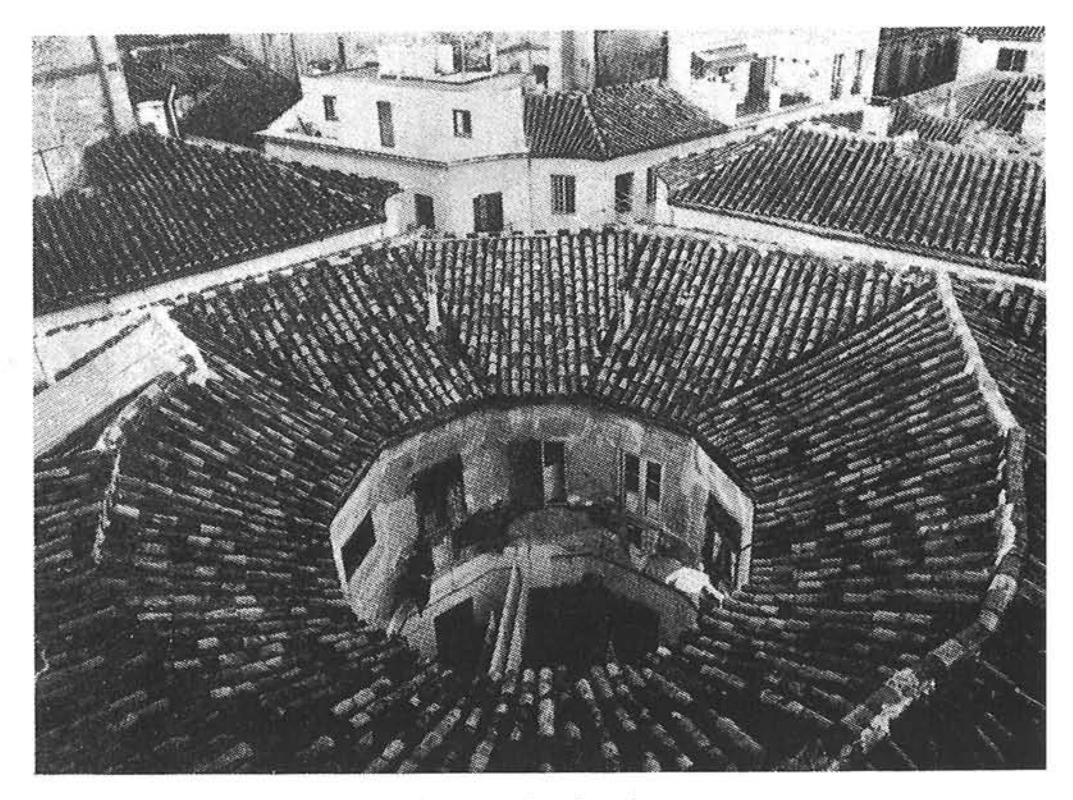
Pastora Pavón, La Niña de los Peines



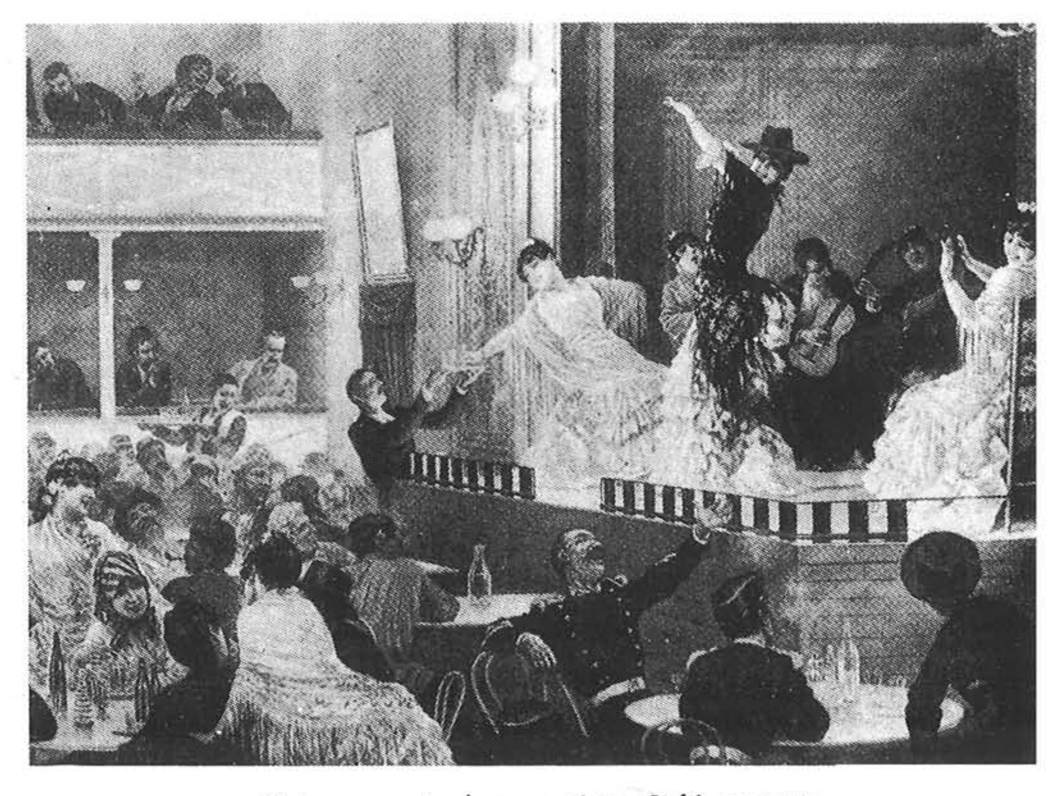
Pepe el de la Matrona a principios de siglo. Aún vivo y maestro



Paco Lucena acompañando a La Parrala



Málaga. Café de Chinitas



Típico aspecto de un antiguo Café cantante

en esta última ciudad. Paco Lucena, que ya había visitado anteriormente Barcelona, «contaba con numerosos amigos, de los cuales fueron compañeros nuestros de viaje unos cuantos que habían ido a Tarragona para ver cómo administraban sus *croupiers* unos negocios de juego» —relata el de Triana—. El hecho es que los tales señorones pasaban por ser entendidos en cante, y desde luego eran habituales de los establecimientos de flamenco en la Ciudad Condal, «hasta el extremo que durante la presentación de un artista está el público pendiente de sus movimientos de cabeza». Durante el viaje en el vapor, Fernando Rodríguez el de Triana, desde el viejo temor que une el éxito y la comida, quiso satisfacer con unos cantes a aquellos entendidos catalanes, confiando en que si los convencía en el vapor los tendría de su parte en Barcelona. Pero hizo «unas coplitas» y no obtuvo otra cosa que alguna felicitación amarilla y silencios aterradores. Por consiguiente, Fernando el de Triana desembarcó muerto de miedo. Si esos señores, que desde luego asistirían a su *dèbut*, se comportaban como ya había visto, y su influencia en el público era tan decisiva como se decía, ya podía contar el debutante con una buena bronca. Fue entonces cuando Fernando el de Triana se dispuso a salvarse. Se lanzó a las calles de la ciudad temida y conversó con un cochero hasta reunir los datos que su miedo necesitaba. Horas después, en el «Eden Concert», Paco Lucena y Fernando el de Triana se disponían a iniciar su actuación. Frente a ellos, imperturbables, más aún que en el vapor, los entendidos catalanes; alrededor, el público. Ante la extrañeza del guitarrista, el cantaor le pidió que le acompañase por tango. Paco Lucena así lo hizo. El de Triana cantó su tanguillo recién escrito por él mismo «y conseguí el triunfo más grande de mi vida artística; los primeros sombreros que cayeron al escenario fueron los de mis contrarios, después mis más incondicionales admiradores. En los tres meses que duró el contrato no me escapé ni una sola noche sin cantar la copla de Prim. Durante muchos años fui el artista predilecto de Barcelona». Y ahora transcribimos la copla: Se titulaba «Tango a Barcelona» y aseguraba lo que sigue:

Barcelona es gran tierra para jardines
de gusto y hermosura; y sus mujeres serafines.
Son dignos sus comercios de admiración
como su gran talento en fabricación.
Tiene las Ramblas, que es lo mejor de la capital,
la Gran Vía, Gracia y el puerto de mar.
La gran cascada que hay en el parque, rico paseo,
y el inmejorable Teatro del Liceo.

El grandioso monumento, asombro de la nación,
que conmemora el talento
del gran marino Colón.
Y la estatua de aquel guerrero
que del ejército fue una gloria,
don Juan Prim: que muerte le dieron,
pero será eterna su memoria.

Y este fue el coplón que hizo bramar de entusiasmo a los impenetrables catalanes «entendidos» en flamenco. Quiero repetir que no he transcrito esta miseria para burlarme de Fernando el de Triana. Este, al escribirla, cantarla, repetirla, no pasaba de ser un infeliz. Lo que nos interesa de esta anécdota es comprobar el estado de ciertos públicos en cuanto a su identificación con el flamenco; también, la cuantía de servilismo que el voluminoso respetable podía arrancar a algunos de aquellos cantaores que habían resuelto comer todos los días. Y, en suma, lo inadecuada que podía llegar a ser la institución Café cantante para una digna conservación del cante y para su comunicación más certera. Es indudable que estas anécdotas no simbolizan por completo la relación entre el cante y los públicos, ya que si muchos grandes cantaores se hicieron populares sin hacer concesiones o sin exagerarlas, ello prueba un suficiente nivel de receptividad. Pero desaguisados como los señalados podían producirse, y de hecho se produjeron con avariciosa frecuencia.

A estos —importantes— aspectos de la situación general podemos añadir otro hecho nocivo: el cantaor actuaba a horas fijas, casi siempre con programa fijo; lo cual para el artista flamenco podía ser a menudo psicológicamente destructivo. La contradicción fundamental entre el flamenco y el Café cantante podríamos resumirla diciendo que fue el desgarramiento entre la desobediencia y la obediencia. La naturaleza de los cantes, su origen, su vehemencia, su desenfreno emocional, la peculiaridad de que su instante de asunción profunda se manifiesta prácticamente cuando él quiere, todo ello nos lleva a suponerle la desobediencia como elemento fundamental en su estructura antropológica. En cambio, el empresario, el horario, un público no siempre o casi nunca sincronizado con la pelea entre el cante y el cantaor, son otros tantos obstáculos en el largo camino que va de la raíz a la raíz, esto es, de la creación a la emoción. Podemos concluir diciendo que el Café cantante fue útil para la difusión del cante y, en líneas generales, inútil para su comunicación. Lo hizo dilatado, pero no conocido. La diferencia entre el Café cantante y la taberna o la habitación familiar está expresada por Javier Molina con una prosa divertida e ingenua: «Pasaba al

revés que hoy, pues antes las jaulas eran de poco mérito, pero los pájaros eran mejores. Ahora las jaulas son mucho mejores, pero más inferiores los pájaros». Quizá podríamos precisar que los pájaros eran los mismos, pero la diferencia en las jaulas motivaba una diferencia en el trino. Aparte de como enorme cantaor, Manuel Torre se hizo famoso por la increíble cantidad de ocasiones en que cantaba rematadamente mal en las tablas. De ello se viene deduciendo que fue un hombre arbitrario. Quizá debamos deducir también que fue uno de los seres más fieles al orgullo y a la intimidad del flamenco.

Y sin embargo, al mismo tiempo que el flamenco corre el peligro de trivializarse, y hasta muy a menudo se trivializa en el Café cantante, a éste le debemos algunos aspectos resueltamente positivos. En esa época, el baile dilata sus formas y enriquece su nómina de variantes expresivas. Tal vez el escenario, la tarima —y el calor del espectador— sean más propicios a la comunicación de las danzas que a la comunicación de los cantes. Tal vez la degustación de las danzas requiere un nivel de especialización menor que la degustación del cante. La intimidad en la danza es siempre plástica y la mirada es un cordón umbilical más inmediato que el del corazón. No quiere esto decir que la mirada —ni la danza— carezcan de emoción, sino que en el profano la aprehensión de la música seca que a veces entregan los cantes es más esquiva que la movilidad esplendorosa de la imagen. Para alguien familiarizado con el flamenco, los vericuetos últimos y supremos del cante y de la danza conservan un mismo nivel de creación hermética y exacta, de intimidad hecha forma. Para un profano, la voz del cante puede ser un laberinto, mientras que la imagen viva es un camino y un encuentro. Sea como fuere, lo cierto es que en la etapa de los Cafés el baile flamenco se abrirá como un abanico. Esto también sucede con el cante, pero las conquistas del baile serán menos intermitentes. Las tonás desaparecerán prácticamente de los escenarios del Café, mientras que los zapateaos —baile previo al Café cantante— no bajarán de sus tarimas. Por otra parte, al cante puede serle escamoteado el ritmo (de ahí, como ya dijimos, la abundancia de cantes levantinos y de variantes de fandangos en la etapa final de los Cafés), pero en el baile el ritmo es esqueleto. Si el hábito de los cantes rítmicos podía sufrir un desplazamiento hacia cantes no sujetos a ritmo, la danza no toleraba ser desposeída de ese radical fundamento. El esplendor, pues, de los bailes flamencos se iniciará a mediados del XIX, pero no sufrirá retrocesos, y posiblemente padecería menos amenazas de trivialización que las que hubiera de recibir el cante. Diríamos que la raíz de la danza —el ritmo— la preservó en

todo momento, o con muy pocas excepciones, de la posible contaminación de los caprichos de los públicos, a menudo tan horrendamente «entendidos» como los citados. En todo caso, el hecho cierto es que a partir de los zapateaos y los bailes festeros, las danzas flamencas desarrollan sus formas expresivas, en ocasiones incluso dando paso, al parecer, a la recreación de algunos cantes, y a veces arrimándose a los cantes hasta alcanzar formas bailables, como sucedió con la siguiriya y más tarde con el taranto.

En cuanto al desarrollo de los cantes durante la época del Café cantante, la cuestión es algo más compleja. Es cierto que en esa etapa se afirma la soleá, y que de ella se desprenden las bulerías (según parece, debemos parte importante de ese tránsito al Loco Mateo), y es cierto que aparecen los tangos y que de ellos se desprende esa forma majestuosa a que llamamos tientos. De lo que cabe dudar es de que esas formas nuevas, y que podemos considerar básicas o muy inmediatamente derivadas, nacieran con el Café cantante y ni siquiera bajo su influencia. Son, más bien, creaciones ocurridas en la casa familiar o en la reunión tabernaria, y quizá coincidentes cronológicamente con la etapa de los Cafés. Lo que sí es cierto es que, al menos durante un primer momento de esa etapa, tales cantes aparecieron y que el Café cantante les dará popularidad. En la primera etapa de los Cafés la soleá llegó a desplegar una enorme nómina de variantes. Prácticamente cada gran cantaor, igual que había ocurrido en cuanto a las variantes de la siguiriya, acuñaría una o varias formas propias de la soleá. Y antes del predominio de los cantes no sujetos a ritmo —fandangos, malagueñas, granaínas, estilos mineros— y hasta simultáneamente al éxito de tales cantes, el Café será un excelente sistema transmisor de tangos, tientos, soleares, bulerías. El número de variantes de cada uno de estos cantes llegó a ser muy alto, y ello, en parte, se debe a un cierto afán competitivo que los artistas quizá no hubieran sentido, o no a esa temperatura, sin la existencia del Café cantante.

Lo mismo cabe decir a propósito de la guitarra. Independientemente de que se puede suponer que la guitarra flamenca propiamente dicha nace con el Café cantante, el escenario la empuja hacia la progresiva construcción de una riqueza expresiva que hoy es ya abrumadora. En un principio instrumento de mero acompañamiento rítmico del cante y el baile, la guitarra alcanzaría a ser una posibilidad de estímulo y hasta de diálogo con el instante creador del cantaor. Primero limitada a los rasgueos y a los afanosos y a menudo monótonos recorridos del dedo pulgar, pronto la música flamenca incorporaría el picao, el arpegio y el trino. Este no es el

momento de mencionar por extenso mi vehemencia y mi asombro por esa música mágica y terrible, viril y delicada, misteriosa y solemne, jubilosa y dramática, que puede salir de este impar instrumento. No es tampoco el momento de articular una defensa ante tantas agresiones de filarmónicos exquisitos a quienes pareciera que la música de la guitarra flamenca les produce un malestar parecido a un encubierto miedo. En otros lugares he cumplido ese compromiso y no repetiré aquí una reivindicación que, en última instancia, la guitarra flamenca no necesita ya. Lo que ahora es conveniente señalar es que el desarrollo expresivo de la guitarra debe mucho al Café cantante a través de unos cuantos nombres ya históricos (Miguel Borrull, Patiño, Paco Lucena, Rafael Marín, Angel Baeza, Javier Molina, Habichuela el Viejo, Ramón Montoya, Luis Molina, Manolo el de Huelva) y, creo, al espíritu competitivo que el Café posibilitara. Un par de anécdotas pueden probar este clima de competición. Una de ellas la refiere Matrona: «Los dos tocadores eran Ramón Montoya y Luis Molina. Salían los dos a tocar, ¡dos guitarras que eran dos fieras!, y como era cuando empezaban ellos, pues querían darse a conocer, y empezaban el uno con el otro, ¡venga y venga a apretar!, y me asfixiaban, me mataban...; y le digo a Montoya: "Ramón, ten cuidao, no aprietes tanto." "Pero, hombre, si es que mi compadre aprieta, que quiere darse a conocer." "Pues entonces salir ustedes solos, porque como me toques así me levanto y te dejo sentao en la silla, a ti y a tu compadre." Me senté a cantar. Estaba yo aquella noche recién levantao de una borrachera tremenda, en un cuarto, con un pintor de Córdoba, que se había terminao a la una del día. Acuéstese usté, duerma usté dos o tres horas, y salga usté a cantar con esas dos guitarras, ¡me asfixiaba! "¡Ea!, ya no canto más."» Esto sucedía en Madrid y en el Café del Gato, donde Matrona vino a cantar «del año seis pal siete».

Años antes, Paco Lucena iniciaba su trabajo como guitarrista en el Café de Bernardo, en Málaga. Durante los años anteriores había sido barbero, pero ahora tocaba ya de un modo que molestaba al primer guitarrista del Café, Paco el Aguila, el cual veía con enojo cómo el público aplaudía las esporádicas intervenciones del Niño de Lucena; una noche, Paco el Aguila sacó un guante de su bolsillo, lo colocó en su mano izquierda y acompañó así al cantaor. Un momento después, Paco Lucena arrimó su silla hasta el borde, con chulería parsimoniosa se quitó un calcetín, lo colocó en su mano izquierda y tocó un solo de guitarra... La imagen de Ramón Montoya y Luis Molina forzando la velocidad de su ejecución y dando lugar a que su compañero se despidiera del trabajo es poco favorable. La imagen

de Paco Lucena tocando un solo de guitarra (¡habría que oír aquel solo elaborado con tan enteca libertad!) con la mano izquierda acogotada por un calcetín es una imagen pueril y hasta grotesca. Pero ambos momentos ilustran el estado de competitividad de los guitarristas de la época y, de algún modo, el tránsito que la guitarra empezaba a cumplir desde la servidumbre más extrema hacia la búsqueda de su propia personalidad. Sé bien que la belleza de la actual música de guitarra flamenca puede deber muy poco, si es que le debe algo, al afán de correr más allá de lo acompasado o a la soberbia de anteponer un calcetín. Lo que nos interesa ahora es ver cómo la misión que la guitarra flamenca se estaba imponiendo a sí misma podía llevar a un hombre que sería uno de los grandes maestros a cometer una indelicadeza con un compañero, y podía llevar al notable Paco Lucena a atravesar el tejido de un calcetín —aunque también el tejido de la seriedad *. Este afán de ser que nacía en la guitarra flamenca a partir de mediados del XIX encontraría en los Cafés cantantes, en la urdimbre de artistas que en ellos se tejía, y en unos públicos más o menos solventes que el Café convocaba, una buena porción de estímulo y, paralelamente, un buen canal de difusión.

Sea cual sea la opinión final que hoy nos merezca la institución Café cantante, lo que no es posible negarle es su poder de difusión del flamenco. Podemos lamentar que en esa época se desnutrieran —provisionalmente— algunos cantes básicos, pero al mismo tiempo sabemos que otros crecieron y se propagaron. En definitiva, puede afirmarse que los Cafés contribuyeron a propagar el flamenco hasta el punto de que, concluida o ya amortiguada su etapa de mayor proliferación, el flamenco invadió los teatros y las plazas de toros. De 1910 a 1920 Javier Molina actuó en el Teatro Principal, de Jerez; en el Casino de Ecija; en el Teatro Principal, del Puerto de Santa María; en «un varieté» en Badajoz; en el Teatro Maravillas, de Madrid; en el Teatro Gran Capitán, de Córdoba; en el Salón Regio, de Granada... En 1926, la Niña de los Peines, Ramón Montoya, Luis Yance, Niño Ricardo, la Macarrona, el Cojo de Málaga, Luisita Reque-

---

* Ya lo dije: aquella imagen de Paco Lucena es pueril, es grotesca. Pero soy incapaz de pensar en aquel instante sin un cierto cariño. Al fin y al cabo era entonces cuando la guitarra flamenca estaba limpiándose la placenta del nacimiento, y quizá aquellas chulerías algo contribuyeron a la seriedad de la guitarra del presente. En todo caso, despidamos ahora a aquel Niño Lucena de aquella noche medio surrealista con un cortés aplauso, o por lo menos sin silbarle, ya que en ese momento era un hombre infantil. No estaba solo: por entonces había en Granada un autotitulado «célebre profesor de guitarra», de nombre José Bustos Vázquez y que ofrecía sus clases «para toda señorita o caballero que desee conocer tan armonioso como popular instrumento, tanto en las notas flamencas con la perfección que requiere tal agilidad, como igualmente en fino».

jo... iniciaron una *tourné* (ese espectáculo ya entraba dentro de la denominación Opera flamenca) en Linares, desde donde actuaron en la plaza de toros de Puertollano; en la plaza de toros de Alicante; en el Teatro Ruperto Chapí, de Villena; en Elche; en la plaza de toros de Cartagena; en la plaza de toros de Murcia; en el Teatro Cervantes, de Albacete; en el teatro de Valdepeñas; en la plaza de toros de Almadén... Sin la transición popularizadora del Café cantante, el cante no habría llegado a llenar las plazas de toros desde su domicilio tabernario o su barrio gitano. Sea cual sea la interpretación que demos a esta masificación del cante, lo cierto es que esa masificación se produjo y que ello fue posible gracias a ese largo intermedio del Café cantante; y, desde luego, el cante seguía siendo fiel a sus tabernas, bautizos, bodas, ferias, romerías, así como a sus herméticos domicilios, lugares todos ellos en donde, libres de la presión mayor o menor de empresarios y públicos masivos, los cantes continuarían preservando sus matices más íntimos.

Al Café cantante debemos también, al menos en parte sustancial, la gitanización o aflamencamiento de cantos andaluces no inicialmente flamencos. Peteneras, serranas, granaínas, rondeñas, jaberas, malagueñas y, en fin, toda la espléndida variedad de los fandangos (de Huelva, de Almería, de Málaga, de Granada, de Lucena), a su paso por los Cafés acabarán contagiados de aflamencamiento o gitanización. Antes de Enrique el Mellizo la malagueña no sería tan sobrecogedora como llegó a serlo tras el genio malagueño de este artista gitano. Antes de Manuel Torre el taranto nunca había alcanzado, posiblemente, el carácter desgarrado que Torre le imprimió. Concretamente en el caso de los fandangos, a finales del XIX y principios de nuestro siglo se van deslocalizando y dejando de ser predominantemente bailables y adquieren una dimensión melismática y en ocasiones una estructura dramática e intensa de que antes carecían. En este juego de doble influencia en el que algunos cantes básicos ocasionalmente se agachonan y en el que los cantes andaluces de origen no flamenco se gitanizan, el saldo será favorable hacia un proceso de aflamencamiento general, pues, por un lado, los cantes flamencos agachonados en la etapa del Café conservarían finalmente, mediante la fidelidad desplegada por los gitanos en sus casas y sus fiestas, y aun en los Cafés, su primitiva expresividad y su talante intenso, y por otro lado, el aflamencamiento de cantes andaluces será irreversible. Incluso formas cuya procedencia es tan lejana del tronco flamenco como las del garrotín, la farruca (de origen asturiano) o los campanilleros, adquirirían una impronta expresiva que los emparentará con la totalidad del flamenco. Ya en nuestros días, la

audición del garrotín cantado por Mairena y la de los campanilleros que ha grabado el Agujetas tienen un ritmo o un rajo gitano que les hace parecer brotados del tronco del flamenco. No parece posible dudar de que son los gitanos los creadores de los cantes básicos, aun cuando los materiales musicales de que procedan sean andaluces o morisco-andaluces y a veces enormemente antiguos. No podemos negar tampoco que, fuera de los cantes básicos, la apropiación de muchos cantes andaluces por parte de los gitanos les ha agregado unos matices de intimidad y de fuerza comunicativa de que en principio carecían. El genio gitano está presente no sólo en la creación de algunos cantes y en su extraordinaria disposición para el ritmo, sino también en la facultad de intensificar la expresividad de muchos cantos andaluces hasta conducirlos, en un lento desplazamiento, hacia los estilos y el sonido flamencos. Sin el Café cantante, este tránsito de lo andaluz, y aun de lo folklórico, a lo flamenco es prácticamente seguro que no habría podido producirse. El saldo, pues, de la institución Café cantante, dentro de la historia del flamenco y en lo que respecta a su desarrollo, puede ser variable según cada comentarista y según el punto de partida desde el que arranque cada análisis de esa época, pero lo que parece claro es que ese saldo de ningún modo puede considerarse tajantemente negativo. Aunque sólo fuera por la proliferación y enriquecimiento de formas que posibilita y difunde, por el hambre que logra alejar de muchos andaluces pobres, gitanos o no, y por la posibilidad que ofreció de que muchos estilos de procedencia folklórica, andaluza o no, se aflamencasen, ya se puede afirmar que el Café cantante fue, aparte de un hecho histórico-social contra el que nada pudo ni puede la consideración más purista y, a veces, más inmovilista del hecho flamenco, una institución de difusión y un crisol de formas a que sólo se puede criticar con cautela y con equidad. Ni apareció para destruir los aspectos más hondos del flamenco, que, como sabemos, no fueron destruidos (aunque en ocasiones conseguía momentáneamente trivializarlos), ni careció de aspectos resueltamente favorables sin los cuales posiblemente no existiría el flamenco con la riqueza con que hoy lo conocemos y hasta, quizá, hubiera sucumbido entre el anonimato, la canina y la inmovilidad.

FELIX GRANDE

Alenza, 8
MADRID

LOS MECANISMOS DE LA MENTE

RESPONSABLES

Cuesta imaginarlo
tanto los padres de la Iglesia
como el empleado que en la mañana del domingo
pasea a su hijo en un cochecito por la plaza
los que acuden a la exigua vanagloria de un título universitario
o a la mayor de una inteligencia evidente
quienes ejercen los rigores de una disciplina estricta
porque están convencidos —¿por qué no suponerlo?—
de sus muchas ventajas
aquellos obstinados en repetir modales victorianos en la mesa
o esos otros que intentan convencerlos
de la inferioridad natural de las mujeres
el fervor por el juego el tango la nostalgia
la pasión por el fútbol o los libros
los que estudian cada acto y analizan
los dibujos de las mariposas y los árboles de tinta
esos que con ternura excesiva
les evitan toda posibilidad de contaminación
y los protegen de un sismo de bacterias y hasta de las pesadillas
los que los aman
y los que en realidad los odian
(adoquines atados en el cuello
alforjas de Alí Babá sobre los asnos
el rickshaw con un obeso mandarín por las calles
de Shanghai
la estiba sobre el hombro durante varios años)
los que los nombran para enorgullecerse
y vuelcan sobre ellos antiguas frustraciones
todos
con los años

recuerdan la infancia de sus hijos
como una simple lista de cumpleaños felices
de juegos compartidos de muñecas
de afecto reyes magos y alguna travesura
acaso por olvido nada dicen
de los golpes injustos de las promesas falsas
de los dolores que ese cariño les provocó más tarde
eluden —es natural— también
la falta de señales contra la soledad
o esos anticuerpos que precisa el amor
para seguir viviendo

Los hijos inevitablemente —o por sorda venganza—
repetirán dia a dia
los mismos ejercicios con sus hijos.

LAST TANGO IN TEGUCIGALPA

«llegaste como un rayo
deslumbrante de luz»
(TU, tango de José María Contursi con
música de José Dames)

Los zopilotes sobrevuelan las tejas coloniales
como buitres sobre la carroña del desierto
y desde el Monumento a la Paz que los reflectores recortan en la noche
se puede ver Tegucigalpa su catedral su estadio
la iglesia de terracota sobre un monte entre avisos de Coca Cola
disfrute Coca Cola o Pepsi o Kent Marlboro o Lucky Strike
Juzcelino mestizo como el 92 por ciento de sus compatriotas
explica que los zopilotes son benéficos
porque sólo comen animales muertos
o enfermosos —precisa— cuando viene el verano
los nazis matan niños en Treblinka
y en Chile están acribillando adolescentes
muchachos que tiritan contra la madrugada
y en el pequeño cine más chico que el Odeón de mi infancia
las gotas caen acompasadamente en la butaca
y Marlon Brando puede amarla con furia contra el piso
en esta ciudad donde la Virgen de Suyapa se apareció en 1747
y alguien pidió hace doscientos años a San Miguel Arcángel
ven en auxilio del pueblo que Dios te ha confiado

First National City Bank trevelers checks y cambio
la sangre tiñe las paredes las toallas los blancos azulejos
como el guardapolvo del partero cuando anunció
el nacimiento de mis hijos
pero olvidemos todo lo que hicimos que todo quede fuera
el subterráneo que trepa por París como los trenes sobre los
puentes de Palermo
y el coronel que supo enseñarle a su perro a distinguir el
perfume de un árabe
por el olor del desierto será seguramente
el olor de las barracas de Auschwitz
el olor del Estadio Nacional de Santiago
el olor de la morgue un 22 de agosto
el olor de la quema sobre José León Suárez
aquella noche exacta te acordás
mientras yo te repetía mi amor contra el oído
y la lucha quedaba a cientos de kilómetros
o sólo a algunas cuadras
y los cuerpos no tenían ni nombre ni apellido
estaban tirados en medio de las latas de cáscaras de gomas aguje-
[readas
de huesos mordisqueados por los perros
y yo pensaba en tu cintura
las pruebas de la infamia mejor no tocar nada
no violar las consignas cruzar la calle con luz verde
aunque la estatua de Francisco Morazán prócer de Honduras
se muestre bajo la llovizna igual a San Martín a Urquiza o a Bolívar
y esa tarde catorce indios murieran por comer pescado descompuesto
y desnuda comiences a moverte debajo de la ducha
como aquella otra tarde entre los libros la tierra las revistas
cuando podíamos pensar en los días en que yo caminaba sin saberlo
a tu lado
y aquel muchacho caía fusilado entre las mesas de un bar de los
suburbios
pero París está lejos
en tu departamento desprovisto de muebles
y en la furia con que te penetro te clavo como a una mariposa
aunque al final sea inútil porque los zopilotes esperan
sobrevuelan mis pasos y luego se arrojan en picada
hasta los viejos retratos familiares
y retomo tu cuerpo para mirar tus ojos la curva de tus piernas
y escribo o simplemente silbo

cuando todas las puertas están cerradas
y ladran los fantasmas de la canción
esta canción que cae entre los pinos de un país
que acaso se convierta en un desierto
según deducen expertos de la Unesco
Juzcelino feliz porque sabe manejar los botones de un Mercedes 380
señala el río que separa la ciudad
un río chiquito como el Mapocho
donde flotan cadáveres entre libros de Freud de Thomas Mann
de Tolstoi y Alejo Carpentier
con los poemas de Pablo porque Pablo también está muriendo en Bergen Belsen
me gustas cuando callas y estás como lejana
pero los SS arrojan a la hoguera mis poemas los versos de Ernesto Cardenal
te acribillan te perforan el hígado
y dejan que te mueras desangrada mientras Violeta Parra
le agradece a la vida que le ha dado tanto
tanto como para terminar con una bala incrustada en el cráneo
y camino por Merced a medianoche sin pensar que mis hijos
podrían llevar acaso una estrella amarilla sobre el pecho
y ellos roban mis libros los arrancan
se llevan la primera edición de Espantapájaros
destrozan los jardines de Ferrara se llevan a Ray Bradbury
las mujeres de Eluard un Martín Fierro
un disco de Raúl la voz de León Felipe
y encienden una hoguera en el asfalto donde bailan las sombras
y allí contra la puerta te atravieso
porque el amor es mi única manera de vengarme
de mostrarles que no pueden conmigo
aunque los zopilotes sobrevuelen
planeen sobre América.

KULTUR

Angustiarse por Gregorio Samsa a los catorce años
desarrollar ciertas oposiciones a las ideas de Leibnitz
o que los rostros de Nietzche Rilke Manzi o Baudelaire
resulten familiares
demostrar con cifras estadísticas
los altos decibeles de las esquinas céntricas

y las combinaciones de cuatro o cinco números de una fracción
periódica
repetir de memoria
fragmentos de Machado de Quevedo de Borges
o todas las letras de Discépolo
(saber que el sol anaranjado es como una ducha fresca entre los
[ojos)
explicar claramente que para poder ver al mundo sin fantasmas
es preciso arrojar preconceptos
como quien esparce cenizas con un ventilador sobre la mesa
poder diferenciar a varios metros un Kandinsky de un Klee
un Rembrandt de un Van Dyke
reconocer con muy pocos compases
los tangos de Delfino de Troilo o de Cobián
evocar con sólo un fotograma un film de Bergman
recordar por pura diversión fórmulas de amuletos
supersticiones mayas hechizos orientales y hasta recetas búlgaras
nombrar a Gill de Reis como quien habla de un pariente perverso
oculto tras el árbol genealógico de Aureliano Buendía
pintar flores ingenuas y soles con sonrisas
o clavar banderitas en los barcos de diario
no alcanza —es evidente— para adecuarse a la verdad concreta

una luggër un colt calibre 38
220 voltios seis balazos
o un golpe con un caño de acero en los riñones
poseen un poder más persuasivo

son de una contundencia indiscutible.

POR CAUSAS AUN NO DETERMINADAS EN MI FAMILIA LOS SUEÑOS SUELEN SER PREMONITORIOS

En caso de ceñirme a la más estricta realidad
podria escribir antropofagia onirica deseos reprimidos
influencias de Drácula
aunque una vieja curandera en Cutral-Co diría con más simpleza
«de la abundancia del corazón habla la boca»
(saturación de clásicos
camas mullidas de las Mil y Una Noches
hoteles frente a la Recoleta

tormentas del Pacífico Sur
ventanales golpeados por la arena
o la semipenumbra con fondo de Los Panchos)
Pocas horas de sueño y el débil gas
que sólo entibia el agua de este invierno
no fueron suficientes para hacerme olvidar
que anoche —a pesar del cambiante y neblinoso decorado—
te estrujé entre mis brazos
te mastiqué apenas a un centímetro de las venas del cuello
(y no me molestaba para nada que me hicieras sangrar la espalda
entre jadeos
jadeos que pensándolo bien
pudieron llegar a despertarme)
luego puse a cocer trozos muy elegidos de tu cuerpo
en una brochette clavada cerquita de la hoguera
que encendí para vengar la Vuelta de Obligado
(donde la culpa dicen fue la protagonista decisiva)
y entonces con fruición sinceramente erótica
te comí a pedacitos
Por eso me sorprendió confieso
que esta mañana
pudieras saludarme como todos los días.

LOS CONQUISTADORES

Sentados a la orilla del camino
cuatro viajeros mientras comían viendo Kojak
a catorce mil kilómetros del punto de partida
se quejaron por la desaparición de los ciervos
que este año comienzan a alejarse de los valles
insistieron en recordar los trenes a cuerda de la infancia
mencionaron títulos de ciertos libros
que fueron devorados por el fuego
y hasta de buena gana se alegraron
ante la posibilidad de vida en el planeta Marte
nadie habló por prudencia
de aquellos fracasos amorosos que marcaron arrugas en la frente
y tampoco esta vez fue necesario recurrir a la telepatía
porque en el fondo los nativos con sus rostros pintados de colores
brillantes
todavía asombran a los recién llegados
Ciertas palabras escritas en las piedras

sirven como señales contra la soledad
pero —aunque no lo dijo— sentía que sus ojos (tan lejanos)
podían aparecer entre las sombras
especialmente después de la sexta copa de vino del Ribeiro
Del otro lado del océano los cartagineses
han sido derrotados y de su imperio
sólo han de quedar las vasijas mochicas
las ruinas de Chichén Itzá
y unos tumis de bronce
para que los cirujanos busquen en el cerebro
la piedra que provoca locura en aquella ciudad
todavía iluminada por los resplandores del incendio
el tableteo de las ametralladoras
y las sirenas de los coches policiales
Sin embargo en los momentos que le deja libre
su tarea de convertir a los infieles
(su labor de conquista han de decir los textos)
él extrae en secreto de un hueco que forma la armadura sobre el [pecho
la foto de una mujer que no puede recordar sin amor
también cuida que la luna no ilumine su cuerpo cuando duerme
y murmura una letra de Cadícamo
o arroja inútilmente botellas al océano.

HACER EL AMOR

Un santón en Madrás según afirman
demoró treinta años para lograr la exacta caligrafía de una letra
en un aprendizaje lento doloroso difícil
donde el tiempo es fundamental
y la paciencia resulta exasperante a los novatos
los viajes a las islas también son beneficiosos
y la sed es buena consejera en ocasiones
es preciso observar con detenimiento cada paso
repetirlos como si fuera un juego
(Livingstone se perdió en las selvas africanas
Fawcett fue devorado por caníbales
y otros quedaron atrapados en las cuevas
senderos en el interior de los volcanes
casa de los murciélagos y el moho)
La luz es primordial para entenderse
y uno debe acostumbrar el tacto a las pequeñas diferencias

conocer secretas cartografías de memoria
descubrir los cambios de color que se producen
de acuerdo a los horarios o a caprichos del clima
Las variaciones térmicas exigen una preparación distinta
y aunque todo terreno —aun el más diminuto— puede ser utilizable
no conviene la excesiva blandura de la base
ni las mesas de hierro
(El sol resalta puntos amarillos en los ojos
y todos los temores son nefastos resabios de la era victoriana)
Cada vez hay que cambiar detalles preferencias
la palabra adecuada la enseñanza de un libro
o suprimir molestas asperezas
Wilhelm Reich resulta convincente en unos casos
otras veces el dorso de una mano en la mejilla
se ruega ajustar los cinturones
y no fumar durante el decolaje
el microscopio da lugar a equívocos
imágenes falseadas campos distorsionados
organismos tal vez inexistentes
Hay que buscar la precisión del foco
y en ese instante comenzar el trabajo
sabiendo que puede durar horas
compases de Vivaldi o Scarlatti
recuerdos estrictamente cinematográficos
o tal vez bandoneones con sordina para casos nostálgicos
no sólo no molestan sino que con frecuencia contribuyen al éxito
pero el ritmo es algo personal e independiente
y al dar vuelta la hoja es posible ingresar en un museo
donde se superponen imágenes del Bosco y de Velázquez
Vassarelly y las luces reflejándose en el mar frente a Valparaíso
Pero Mondrian explota y entre los fragmentos
Jacqueline Bisset camina junto al Sena
Y ahora cuando todo es permitido
la imaginación tal vez encuentre esa palabra exacta
el golpe del nocaut bajo los focos que giran en el aire
y los millares de centímetros cuadrados de piel
resultan de pronto insuficientes
Después cuando la agitación tiende a calmarse
y uno escucha respirar junto al oído
vuelven a entrar los ruidos de la calle
y advierte somnoliento
que debe recoger las sábanas del piso.

ECOLOGIA

Desde hace algo más de un lustro se ha logrado
cosas de la tecnología
que en ciertas zonas de Japón
los peces nazcan con esqueleto blando y ojos gelatinosos
y en los jardines de Tokio y Yokohama
los niños pinten el cielo de color té con leche
(maravillas electrónicas flores de papel títeres a control remoto)
Con angustia creciente los ecólogos han advertido
que bandadas de pájaros al cambiar sus hábitos de vuelo
desalojan a los agricultores de Utah
y convierten sembrados en desiertos
y ya es imposible sumergirse en las playas del río sin peligros
el innecesario volumen de un disco de Simon & Garfunkel
o el repiqueteo de una batería en la noche del sábado
hace suponer (pese al beso de las parejas en tinieblas)
que muy pronto las voces serán inaudibles
apenas resplandores de una ciudad incendiada a la distancia
acaso Wolfgang Amadeus Mozart hubiera transformado ciertas ca-
[dencias
de haberlo imaginado en su momento
sin embargo —curiosa inexplicablemente— los escorpiones
resisten la radiación atómica sin aparentes cambios
aunque ajeno al hollín que flota como una fina lluvia
y se pega a la ropa en el verano
esta mañana pude mantener la calma con un decoro digamos aca-
[démico
ante el paso de unos pantalones rosados
cuyo ritmo supongo
se ajusta a mi respiración llamémosle nocturna.

LOS MECANISMOS DE LA MENTE

Los mecanismos de la mente
que sin explicación hacen pensar de pronto
en esa foto de Marcel Proust
con una raqueta arrodillado junto a dos pálidas muchachas
o en el gesto de Leopoldo Marechal apretando la ceniza de la pipa
en forma inoportuna hacen preguntas

(similitudes con el rey moro que permitió lucirse
a Laurence Olivier
inseguridad provocada —se dice— por el desinterés de
los adultos
la galería de espejos deformantes
y —por qué no—
simple patología omnipotencia y miedo)
rostros en la penumbra y dos vasos de whisky cerca de la lámpara
palabras que quedaron registradas sin saberlo
(bastaría un shock eléctrico o un destilado químico
para que las tarjetas perforadas comenzaran
a reproducirlas sin errores
pero aquellas imágenes resultan tan ajenas
como una moneda del imperio romano
el dolor de Tupac por el desgarramiento de sus músculos
o las muecas de los compañeros de Artaud en el hospicio)
el verdín de las rocas refugio de cangrejos
deja ver a Ingrid Thulin cruzada solitaria en una cama
y ella fuma con gestos seductores un lento cigarrillo
y un jugo de naranja emerge entre cosméticos
pero el borde de su cuerpo quiebra el aire
con esa peculiar manera de caminar desnuda por el cuarto
realmente sorprendida por el asesinato del presidente Kennedy
y una florcita rosa del corpiño se pierde entre las sábanas
Llevando las cosas al extremo
tal vez fuera posible repetir largas horas analizando textos
que luego se volaron por una ventanita de la frente
junto con el recuerdo de aquel primer cadáver
entrevisto de lejos detrás de un paragolpes

Acaso si un mecánico retirara el azúcar
que alguien poco piadoso volcó en los engranajes
estas inquisiciones —que el alcohol multiplica—
podrían borrarse de la mente
para impedir que Yago soplara en el oído por las noches.

A VECES LOS RECUERDOS SE PARECEN AL IMPACTO DE UN PESO PESADO EN LA MANDIBULA

En realidad la luna llena oculta entre los árboles es tan sólo
una excusa
para dejar que el cuerpo se transforme algunas noches de verano
en esas horas en que siente su piel resquebrajada
por el polvo de las cuevas de Altamira
donde el aire suele enrarecerse hasta apagar las velas de los
exploradores
y también —por qué no— sopla la luz de Julio Verne y James Mason
Entre las ruinas de Pompeya donde el pan quedó crudo
y los platos servidos en la mesa
o más exactamente en los frisos eróticos
los recuerdos han comenzado a vagar a sus anchas
Igual que el gato maula o que un goleador al tope de la tabla
cuando enfrenta a un chico de seis años
Sin embargo nadie ha sabido estudiar todavía
esas transformaciones de sus manos los pelos de la frente
el estiramiento de los hollejos de las uvas brillantes
que le permite vivir entre muchachas frívolas
que estrenan sus vestidos de última temporada
como quien muestra por primera vez a sus amigos
ese libro que demoró varios años en gestar y dos en escribir
porque los elefantes pesan sobre la soledad
y se acomodan entre los contraluces de la noche
igual que las imágenes del rostro que aún persiste en sus sueños
con una terquedad propia del pequeño escribiente florentino.

HORACIO SALAS

Costa Rica, 15
MADRID-16

PABLO DE ROKHA, TRAYECTORIA DE UNA SOLEDAD

FICHA BIOGRAFICA

Parecería ocioso bosquejar la vida de este gran creador, ya que toda su obra, sin excepción, es su propia biografía, como la biografía, en cierto modo, de su tierra y de su tiempo. Pero algunas direcciones, fechas y circunstancias, son ahora necesarias.

Nació en Licanten, a orillas del río Mataquito, provincia de Curicó, Chile, el 22 de marzo de 1894. Se enorgullecía de su ascendencia española e hidalga, y a menudo, en conversaciones con quien estas líneas escribe, advertía sin estridencia que ella provenía directamente de Ruy Díaz de Vivar y de Ignacio de Loyola, lo que podría explicar su coraje, su tenacidad y su misticismo terrestre. Fueron sus padres José Ignacio Díaz Alvarado y Laura Loyola. Desde muy niño, acompaña a su padre, jefe de resguardo de aduanas cordilleranas, en largas e interminables correrías por las provincias sureñas.

> Este contacto continuo con un medio ambiente de epopeya, fuerte y desgarrador, incluía la convivencia con todo tipo de personajes de complejísima estructura: comerciantes en ganado, policías y bandoleros, auténticos bandoleros de carabina recortada y puñal al cinto. Aventureros de toda especie, domadores, vaqueros, salteadores de caminos, completaban el reparto humano de este violento escenario infantil. El hecho es importante porque varios de estos personajes permanecerán para siempre en el recuerdo del poeta y se convertirán, más tarde, en prototipos de su contenido poético (1).

Desde 1906 hasta 1911 estudia en el Seminario Conciliar de San Pelayo, de Talca. Es expulsado por hereje, ya que a la lectura reglamentaria de la Biblia, él agrega autores menos ortodoxos, como Voltaire, Rabelais y Nietzsche. En Santiago termina sus Humanidades y

(1) Mario Ferrero: *Pablo de Rokha, guerrillero de la poesía*, Ediciones Alerce, Santiago de Chile, 1967, p. 23.

de bachillerato en 1912, ingresando simultáneamente en las escuelas de Ingeniería y de Derecho. Alguna tarde, en conversaciones sostenidas en sus habitaciones del Hotel Bristol, me confesaría que también había pensado matricularse en Medicina, y, además, en el Instituto Pedagógico para estudiar más a los clásicos. Se lo tragan la bohemia y el periodismo y en el diario radical *La Mañana* publica sus primeros versos. Con la iniciación periodística de su poesía comienza su dramática trayectoria de soledad, negación y abandono, porque ahí están ya, en forma inconfundible, su garra y su desgarramiento. Ha sido señalado por el destino para acometer un trabajo que no le será perdonado. «En arte hay que incendiar para purificar», decía por aquellos días en París Guillermo Apollinaire, y por eso, el fuego que trae Pablo de Rokha iluminaría a su época, pero finalmente lo consumiría. Talento e insolencia era demasiado para este provinciano desconocido que llegaba abriendo a patadas el silencioso e inmovilizado templo del arte por el arte. La soledad lo esperaba. Soledad relativa, por lo demás, ya que conoce a Luisa Anabalon Sanderson, con quien contrae matrimonio en 1916.

> La consecuencia de este enlace es absolutamente fundamental en la vida y en la obra de Pablo de Rokha, quien se enamoró de Winett como «jamás hombre alguno se enamoró». A partir de este momento, ella estará presente en forma permanente en su poesía, será el remanso acogedor de su esforzada existencia, la luz perpetua que iluminará sus cantos presentes y futuros (2).

Tuvo nueve hijos: Carlos, poeta, es decir, extraordinario poeta; Lukó y José, pintores; Juana Inés, Pablo, Laura, Flor, Carmen y Tomás. La muerte de los dos últimos, siendo él muy joven y ellos muy niños, lo estremecería profundamente, a Tomás está dedicado el admirable *Raimundo Contreras.*

Fue profesor de Estética en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Viajó largamente por América, Europa y Asia. En 1965 obtiene, tardíamente, el Premio Nacional de Literatura, después de una larga vida gastada de pueblo en pueblo vendiendo sus propios libros, que él mismo editaba.

> La mayor parte de los libros de Pablo de Rokha se vendió muy poco. El mismo cree que de *Los Gemidos*, publicado en 1922, no fueron comprados más de 10 ejemplares. El resto fue utilizado para envolver carne en el matadero (3).

---

(2) Mario Ferrero: *Op. cit.*, p. 30.

(3) Juan de Luigi: Prólogo a *Idioma del mundo*, Editorial Multitud, Santiago de Chile, 1958, p. XIX.

Viejo, enfermo, pobre, envidiado y calumniado, se suicida en la mañana del 10 de septiembre de 1968.

LA VOZ MAS PODEROSA

Su muerte asumió, en realidad, todos los caracteres de un asesinato, pues fue la resultante natural y lógica de una larga trayectoria de aislamiento, de destierro, de anonimato, de vacío letal forjado con silencio y astucia alrededor de la figura del poeta, el más profundo e innovador de los creadores chilenos del presente siglo, seguramente de los americanos, probablemente de los de lengua española. Cuando al comenzar el siglo Pablo de Rokha se da a conocer en los diarios de Santiago y luego en la antología, clásica ya, *Selva Lírica,* su voz es insólita y única por la fuerza de su canto, por la insolente originalidad de su pensamiento, por la ferocidad voraz de sus invectivas; el poeta traía a las letras chilenas, junto con un poderoso caudal de entusiasmo creador, un desusado e iconoclasta afán de innovación, de destrucción, de deflagración rasante y total. El no conocía la hipocresía ni los susurros ni los términos medios, no conocía tampoco la enfermedad, las toses alérgicas, los estertores histéricos, los pulmones carcomidos por las medias tintas y las esenciales frustraciones, las mejillas empalidecidas por el mismo y antiquísimo sol que venía iluminando desde la Colonia a los desahuciados, a los tristes, a los lloriqueantes y llorosos inquilinos de la poesía europea y americana. El era un poeta solar y un forajido, no, no lo podían perdonar, primero le tenían miedo, después le tenían odio y le vaticinaban dolencias y cuarentenas, se aislaron, lo aislaron. Los más audaces o los mejor guarecidos por el sastre, el notario o el boticario, lo insultaron, le enviaron anónimos, trataron de reírse de él, de su modo de andar rural y empastado, pero el poeta no se quedaba callado, en el campo se cría buena voz, se alimenta uno de terrores y soledades, de grandes espacios, él había sido arriero y testigo y cómplice de contrabandistas, de bandidos, de verdaderos hombres, manejaba el látigo, el puñal, el revólver, los puños, los dientes, todo eso lo esgrimía en su poesía. No, no se quedaba callado, no se quedaría callado aunque lo enmudecieran, contestaba con ímpetu fenomenal, con osadía, con saña y demoledora obscenidad si era necesario, y siempre era necesario. Alguien que lo conoció bien, Juan de Luigi, recordaría, sin demasiada elocuencia:

> ... a muchísimos les convendría que Pablo de Rokha fuera un muerto. Dejarían que fuera un muerto que sigue viviendo, que come, que bebe, que se viste, que duerme, en una palabra, que

respira. Pero intelectual y artísticamente muerto. Entonces, con un hermoso epitafio sobre la lápida, todos quedarían contentos. Pero Pablo de Rokha tiene la impertinencia de seguir viviendo, de seguir creando, de seguir combatiendo, de seguir diciendo lo que piensa. Y eso sí que no se lo perdonan. Es el albatros baudelairiano, con sus alas de gigante, y esas alas, muchas veces, aunque no sirven para andar, sino para volar, suelen golpear en forma muy contundente. De ahí que los que han tenido que ir a la botica para curarse las contusiones, saquen sus pequeñas afirmaciones que se propagan en secreto, en murmullos, y que, como la calumnia de don Basilio, en *El Barbero de Sevilla,* sólo explotan cuando el vientecillo se ha transformado en tempestad (4).

El poeta, recién inaugurado en plena juventud, se había transformado en un dolor estético, por la asombrosa novedad de su poesía, y en un dolor social por su coraje para defender sus puntos de vista, no sólo artísticos, sino políticos o sencillamente humanos. De ahí, pues, que no es de extrañar la soledad en que transcurrió su larga vida, soledad que él mismo, de puro sano, de puro fuerte, de puro superdotado de vida, había deseado, buscado y proclamado desde que naciera y conociera su destino y su fuerza.

La soledad en que él se lanzó y en la que después fue sumergido y residenciado por los otros tiene etapas. En primer lugar, forman en ella, como los silenciosos constructores, los fracasados, los frustrados, los envidiosos iluminados a giorno, los resentidos por inapetencia e impotencia, aquellos que habían soñado y ensoñado con recibirse de poetas, de novelistas, de intelectuales navegados tapizados en cuero, de conductores estéticos e ideológicos, y a todos los cuales el poeta zahería y carcomía con sus sarcasmos y alfileteaba con sus versos, aun sin herirlos, sin tocarlos, sin referirse a ellos, pero es que el talento creador era ya una referencia, una insolencia, una insolentada. No, no le perdonaban ser el mejor y el más potente. Y ese no perdonar, ese misterio doloroso, ese rencor jamás adormecido, ¿cómo se manifestaba? Por la ausencia del nombre del poeta en los círculos literarios, en los ateneos, en las sociedades de escritores, por su ausencia de las antologías, por su ausencia entre los galardonados con el Premio Nacional de Literatura.

Creado en 1941 por la ley de la república, para premiar un trabajo relevante de toda una vida, el nombre de Pablo de Rokha fue silenciado sistemáticamente durante más de veinte años, exactamente durante veinticuatro años, habiéndose premiado en el interregno a valores de segunda y tercera categoría, sin trascendencia, sin originalidad, sin superficial arte, ni siquiera pintarrajeados por un pasa-

(4) Juan de Luigi: Prólogo a *Idioma del mundo,* p. XX.

jero talento, a poetas que eran ecos de ecos de ecos ya muertos y enterrados en el Sur, en el Norte, en la Martinica, en la Tierra del Fuego, en los hielos polares árticos y antárticos. Ello no tiene históricamente mayor importancia si se tiene en cuenta que Gabriela Mistral, coronada con el Premio Nobel en 1945, fue postergada todavía durante seis años por aquellos que formaban, por milagro de la burocracia política y extraliteraria, parte del jurado que otorga el Premio Nacional de Literatura. ¿Y quiénes han formado estos jurados?, ¿quiénes han sido los archipámpanos distribuidores de esa exigua cuota de frágil y dudosa inmortalidad? Si leemos la larga lista de sus nombres, nos encontraremos

con el animal de los gestos cuadrados como retratos,
con el animal de los gestos polvosos como borricos,
con el animal de los gestos nocturnos como sepulcros,
con el animal espantoso que tiene botica,
con el animal estupendo y arrastrado que conversa, que vive, que
[defeca,
que está absolutamente casado con doscientos kilos de carne im-
[bécil,
y canta,
y llora,
y come,
y duerme,
y hace chiquillos sin cabeza,
y dice gruñendo: «la ley, la justicia, la belleza de los cielos abiertos».

LA IMPURA PUREZA

Sólo en 1965 su obra tuvo el reconocimiento oficial, la relativa seguridad oficial u oficiosa de la supervivencia, quizá supernumeraria y exótica ante la formidable marea dejada por su obra, a pesar de los silencios, a pesar de los destierros y sahumerios. Sólo en 1965..., cuando, si hubiera habido justicia estética en su país, su nombre y su obra debieron ser los primeros en abrir las páginas de este pálido reconocimiento, más bien *post mortem*, que es el Premio Nacional de Literatura. Porque ninguna obra tiene el valor, la incidencia, la profundidad de la suya.

Grandiosa, colosal, la voz de Pablo de Rokha es tan potente y fatal que ya en la adolescencia sintió él la necesidad abismal de romper los frágiles cauces de la retórica y la preceptiva, las alcantarillas, refajos, ballenas, subsuelos y cinchas del idioma, para que el turbión de su poesía irrumpiera con todo su caudal libre y fecundante en una avalancha, un diluvio, una fuerza desatada de la naturaleza, que arras-

tra rompiendo y creándolo todo. Ha inundado a muchos insuflándoles coraje, calor, terror y vida, hay poetas grandes que son realmente grandes, y otros pequeños, que se sienten enormes, que están hundidos hasta el pescuezo en la oceanografía de este gran creador.

La suya es la única voz verdadera, auténticamente personal, hecha con materiales elementales y eternos, telúricos y explosivos, y que ha de durar, porque fue hecha para durar, de frente a la eternidad y no al tiempo presente, a pesar de sus errores, a pesar de sus transgresiones, a pesar de su monstruosa desmesura. Pero estos errores, estas anfractuosidades, estas avalanchas de su entusiasmo creador, forman también parte de su grandeza y la van conformando. Dice Platón que el poeta, instalado en el trípode de las musas, exhala con furia cuanto le acude a la boca, como si fuera el caño de una fuente, sin ponderarlo ni digerirlo, con lo que lanza fuera cosas de diverso color, de contraria sustancia y aun incoherentes. Sustancia del poeta, totalidad inoperable del poeta. Así Pablo de Rokha. La suya es una voz puramente impura, porque ya no es el arte, sino la vida misma, la versión más profunda de la tierra, la que corre en sus aguas. Sus poemas tienen la misma importancia estética y social, la misma trascendencia histórica, el mismo potencial de un transformador de la sociedad. Porque Pablo de Rokha no sólo ha incorporado una información genial a la historia literaria de Chile, siendo él mismo testigo y documento de lo más sustancioso y vivo de nuestra realidad económico-social, sino que ha conmovido, seguramente sin saberlo él mismo, los fundamentos históricos de esa realidad.

Dos verdaderos caudillos que habían de insuflar vida nueva, vida peligrosa a la nacionalidad chilena, surgen en el país hacia el año 20, cuál de los dos más negados, más resistidos, cuál de los dos con más poderosa voz. Ambos quisieron ser una amenaza para la sociedad y ambos lo dijeron· Uno, visible, audaz, sin escrúpulos, lleno de juventud creadora, conmoviendo los salones, las murallas y techos de una edad detenida; el otro, más abajo, hacia lo profundo, portador de una sabiduría milenaria, de una visión vieja y nueva del viejo arte, removiendo los cimientos, quebrando el idioma, haciendo trizas los sentimientos para crear otros más auténticos y más nuestros. El político es Arturo Alessandri, el mismo que después traicionaría a su pueblo y se iría a la tumba con las manos manchadas de sangre. El poeta es Pablo de Rokha, que ejerció todas las pasiones, menos la traición, que se mantuvo enhiesto, intocable, incólume, golpeándose contra las rocas, contra las murallas, contra las puertas, arrojándose él mismo contra las llamas para vociferar más fuerte.

No, no lo podían perdonar porque era un demoledor, un demoledor que tampoco se quedaba callado, que contestaba a las injurias y las calumnias palabra por palabra, sarcasmo por sarcasmo y él, él sí que tenía la lengua larga y minuciosa. Por ejemplo, de un crítico inteligente y frívolo, aventurero de prebendas, partidos, canongías y entorchados, variable, que terminó sus días lamentablemente injertado en la derecha política, Pablo decía, clavándolo en su insectario de reducciones monstruosas: *Es el gran piojo que trepa por el muslo de la literatura nacional.* De otro crítico, menos inteligente, mucho menos inteligente, ciertamente impermeabilizado, declaraba que era sencillamente un imbécil y agregaba suavemente: *No lo estoy insultando, lo estoy clasificando.* De un poeta de ínfima categoría, poeta de invernadero y de incubadora, crepuscular, resfriado, tibio, temeroso, empalagoso, opinaba que no era en realidad un hombre y que, por eso mismo, era un *poeta de material plástico.* A Nicanor Parra lo situaba estéticamente y lo definía como *un pingajo del zapato de Vallejo.* De ahí, en consecuencia, la injuria que lo rodeaba cuando pasaba, es decir después que había pasado, de ahí el vacío y el silencio que acompañó su grande obra. Quizá valga la pena citar aquí dos opiniones de críticos de distintas tendencias y culturas acerca de la personalidad del poeta. La primera es de *Alone* (5), novelista fracasado, hombre frustrado, crítico literario, naturalmente, del diario *El Mercurio*, alimentado sólo de novela francesa y de aberraciones humanas y artísticas. Dice en su *Panorama de la Literatura Chilena durante el siglo XX:*

> Su libro *Los Gemidos* constituye uno de los mejores documentos de la literatura patológica aparecidos después de la guerra en los países no afectados por este fenómeno de un modo directo: 800 páginas delirantes en formato mayor indican una agitación interna considerable. Después ha repetido la misma nota, añadiéndole algunas obscenidades, quiere vivir íntegramente delante del lector y hacerle testigo de esas operaciones a las cuales se destinan departamentos secretos en todas las casas.

Cabe advertir que es sintomático y saludable que un crítico de mentalidad reaccionaria, por formación y deformación, como *Alone*, no haya comprendido el mensaje de Pablo de Rokha, especialmente si

---

(5) Seudónimo de Hernán Díaz Arrieta, autor de la novela *La sombra inquieta*, el más ilustre antecedente de la literatura cebollera, tan en boga en la actualidad en América y España.

se *tiene* presente que él no ha ocultado, *sino* que lo ha hecho jubilosamente público, que en su oportunidad no pudo leer a James Joyce ni a William Faulkner, dando textualmente bote en ellos. Cabe también hacer presente que el citado crítico, por razones de índole estrictamente privada, tiene insólitas costumbres, siendo de la más notoria y conmovedora su afán crónico de desnudarse delante de sus lectores, utilizando, con muy buen acuerdo, el diario en que escribe como uno de esos *departamentos secretos* que lo obsesionan, para hacer sus *streap-teases* dominicales. La otra opinión es de Juan de Luigi:

> Cuando en 1953 publicó su *Antología*, cosecha de su enorme labor de más de cuarenta años, la aparición de este libro capital pasó en silencio. Yo también callé por razones que Pablo conoce. Vergüenza para todos. No se pronunció ni un juicio favorable, ni un juicio adverso. Nada. La malla del silencio, las envolventes murallas del humo, estaban en pleno apogeo. Ni los enemigos chistaron ni los amigos dieron un paso adelante. La *Antología* no existía. Tuvo aún menos suerte que *Los Gemidos*. Infamante manera de tratar de ahogar no sólo a un hombre, sino a una obra, más de cuarenta años duramente bregados. Con Pablo se ha adoptado ese sistema. El silencio, o la injuria y la calumnia, susurradas al oído. El vive, crea, publica, y si el mismo no vende su obra, lector por lector, nadie quiere darse cuenta de ello. Algunos pequeños bichitos tratan de criticar los pelos que están bajo la cola, y aun eso lo hacen con perfidia y con citas truncas. Sigue siendo el juglar del pantano (6).

BIOGRAFIA DE SU POESIA

Pero las circunstancias que anteceden no explican el vacío total, la inexistencia física y espiritual del poeta en la vida cultural de Chile durante largos años, su ausencia de los programas de enseñanza, de los textos escolares, de las historias literarias, de los catálogos de las editoriales. Sí, Pablo de Rokha no existía en esta orilla ni en la otra, y si él, esforzadamente, titánicamente, con una asombrosa y admirable tenacidad, y en plena y total prohibición y cuarentena, no se hubiera convertido en su propio editor, aún más, en su propio agente viajero y en el librero ambulante de sus obras, en el momento de morir, aplastado, triturado por la invisible maquinaria, sabiéndose superior y único, de hecho habría desaparecido inédito. La soledad en su entorno no sólo había sido elaborada por el silencio inerte sino por

(6) Juan de Luigi· Prólogo..., p. XL.

el silencio activo. Sus enemigos de ahora, sus antiguos desmayados discípulos, sus antaño sureños admiradores, que llegaron a imitar sus trajes, sus ademanes, sus frases, sus cadencias, su modo de peinarse, que incluso adoptaron su nombre como postrer homenaje, habían hecho esencial y corrosivo aquel silencio y lo habían multiplicado con presiones, compromisos, sugestiones, prólogos, chantajes y amenazas, era la masonería del silencio, el vacío impuro trazado a nivel continental. El poeta no encontraba editor en Chile, no porque no se le entendiera, no porque la poesía no fuera material modestamente comerciable, ya que poetas muchísimo más delgados, sutiles e invisibles encontraban fácil editor y copioso público. No, no era por eso, había temor a editarlo, había presiones a todo vapor, amenazas, compromisos tortuosos y subterráneos, odios ramificados hacia Buenos Aires y ciudad de México, pasando por Montevideo y Caracas; de hecho estaba aislado y suprimido, de hecho había sido convertido en el gran enfermo de peste enterrado en vida, a solas con su genio y sus recuerdos. En *Morfología del espanto,* resume aquel tiempo detenido y aquella eternidad eternizada:

Sí, vivir y escribir y morir, solo,
hilando entre los dedos sombra y sombra de sombra,
arañando sombra, escarbando sombra,
comiendo sombra, mordiendo sombra, diciendo sombra entre som-
[bra y sombra.

Y en *Fuego Negro,* reseña adormilado y clásico la costumbre de vivir y de sufrir de aquellos años heroicos, lentos y grises:

> ... son ojos negros, los ojos negros de la novia herida que habita el corazón de las tronchadas arpas: y estabas esperándome solita en la pobreza, tiempos de tiempos, con los hijos pegados a los amaneceres, dichosa por el abrazo frutal del retorno; o cuando íbamos por los pueblos, calumniados, execrados, difamados por la espalda, por los social-rufianes públicos de la literatura, y perdidos por nuestros plagiarios, escarnecidos en antologías de idiotas-delincuentes, sin editor, con niños llovidos de epidemias en la nación enferma, enfurecidos y enceguecidos por la congoja acumulada, negados por la familia, intrigados del vecindario, manchados por la miseria, acorralados por debajo, saboteados y crucificados por la oligarquía y sus patibularios...

EL DESCONOCIDO INTERNACIONAL

Impresionado por aquella soledad que conocí muy de cerca en los años que Pablo vivía solo en el Hotel Bristol, frente a la Estación

Mapocho, una tarde le pedí que me autorizara para escribirle a Carlos Barral, gerente de la editorial Seix Barral de Barcelona, que era indudablemente la que marcaba el paso en la oscurecida España. Mi decisión tenía un doble motivo: acababa aquel final de invierno de ser otorgado una vez más el Premio Nacional de Literatura y, una vez más, había recaído en un poeta de segunda categoría, probablemente de tercera, de hecho en un poeta amable, amabilísimo, intrascendente, de corta voz, de corto vuelo. Ello me había producido más furia que sorpresa, no, no estaba sorprendido, podría decirse que había acertado. En efecto, días antes de la reunión del jurado otorgador del galardón tan exiguo y tan codiciado, yo vaticinaba, en el diario *Ultima Hora,* en un artículo titulado *Un escándalo literario,* que Pablo de Rokha no sería premiado y que, en cambio, se premiaría a un cualquiera de tono menor y un cualquiera de tono menor fue premiado. El otro motivo era que me hallaba, por aquellos días, en muy buenas relaciones con Barral, Carlos había lanzado con alguna resonancia una novelita mía que había peregrinado de secretaría en secretaría en Chile, el editor estaba entusiasmado con el pequeño libro y me anunciaba su inminente publicación en Italia, era hombre de izquierda, había arrostrado la cárcel, la censura, la clausura, era valiente y despierto y, además, era poeta. Le escribí lleno de entusiasmada esperanza, hablándole de Pablo y recomendándole su publicación, y en escueta carta de 8 de septiembre me contestó:

> No sé quién es Pablo de Rokha, ¿podría usted enviarme alguno de sus libros? Le confesaré que su comparación con Neruda me sorprende.

Mi respuesta fue rápida y un tanto apasionada. He aquí el párrafo más pertinente:

> Trataré de satisfacer su «sorprendente» pregunta a merced de mi fuerza. Que usted me confiese no conocer a Pablo de Rokha es tan flagrante y terrible como si yo le confesara no conocer a García Lorca (aunque la comparación no es valedera, pues estimo que García es un niño de teta comparado con Pablo), pero esto sirve para que usted y yo nos convenzamos de que vivimos en una época internacionalizada y solidaria en muchos aspectos, pero no en el cultural, absolutamente no en el cultural; de otra manera no se explica que el más grande poeta de mi tierra, de América y seguramente de la lengua castellana, que escribe en un diluvio fantástico desde hace cincuenta años, sea desconocido en España. Porque que usted, que ha vivido toda su vida entre libros, que ha hecho de ellos su negocio espiritual, que es poeta usted mismo, lo ignore, me está indicando que gente mucho menos libresca

> que usted también lo ignora... La suya es la voz lírica más grande, más profunda, más trascendental que ha nacido en este continente después de Walt Whitman. Ambos forman un extraordinario y genial dúo poético, el más permanente, el más actual, el más clásico y revolucionario de la poesía lírica mundial. Le copio la opinión de León Felipe sobre De Rokha: Pablo de Rokha es no sólo el más grande poeta de América, sino el más grande poeta de la lengua castellana en el siglo XX.

De más está decir que Pablo de Rokha no fue publicado en España, el círculo se iba cerrando, el silencio iba subiendo hacia la respiración del poeta y tenía que borrarlo, de eso se trataba, eso era lo que se había estado persiguiendo durante tantos años y se lograba sin demasiado gasto. No, no era conocido en España, como en América seguía siendo un desconocido. Lo era tanto que, por ejemplo, en una antología de la poesía de lengua española actual, hecha por la editorial Aguilar y dirigida, se supone, por especialistas, se insertan, en la porción destinada a Chile, nombres de tercera, cuarta y quinta categoría, poetas de almanaque y alquería, de álbum familiar y de hospicio y se silencia a De Rokha. Aún más, ahora mismo, cuando en mi último viaje a España, a principios de 1971, en algunas charlas, foros en centros universitarios o entrevistas de la televisión, hablaba yo de los grandes valores literarios chilenos y mencionaba al formidable Pablo de Rokha, se me recibía con sonrisas de conmiseración, si se trataba de críticos de corte fascistoide, que abundan en el ambiente especializado tanto como en Chile, o con sonrisas de consideración y sorpresa, de genuina sorpresa, y no faltó un periodista, redactor de una hoja literaria, que a mi insistencia me contestara textualmente: *«Es que en España no conocemos mucho los nuevos nombres de la literatura chilena...»*

JUSTICIA E INJUSTICIA

Sí, Pablo de Rokha fue aislado y calumniado, fue de hecho expulsado de nuestra sociedad espiritual, su muerte fue pensada tal vez por él, pero fue antes pensada por los otros, fue sembrada por los otros, su mano esgrimió el revólver, pero éste había sido colocado en ella por los otros, ni siquiera por sus enemigos en persona, sino por los asalariados *free-lancer*, por los secretarios de los secretarios de los secretarios de sus resbaladizos enemigos. Sí, el poeta era un apasionado, a menudo un injusto, pero cuantas veces era justo y exacto, aun con los seres que desfilaban por otros planos de la rea-

lidad, de la sociedad, de la conveniencia material o espiritual. Por ejemplo, con un gran poeta burgués, un poeta cerrado y encerrado, un poeta desterrado por sí mismo de nuestras luchas, de nuestras necesidades, aun de nuestros sueños. Cuando murió Diego Duble Urrutia he aquí lo que escribió Pablo de Rokha:

> No coincidíamos en ideas con Diego Duble Urrutia, coincidíamos en hombría. Con orgullo lo estoy diciendo, desgarrándome el corazón anciano, porque nosotros los viejos chilenos, profundamente queremos a las generaciones de hoy, pero nos volvemos a contemplar con seriedad categórica, sin retornar al pasado, sino luchando por el porvenir, afirmándonos en él, los huracanados pellines cordilleranos, de entre los cuales nos tallaron a hachazos los lejanos antepasados, de un antaño que está bramando, los lejanos antepasados vivientes y rugientes. Fue un varón nacional endurecido, montañés y oceánico, y un buen poeta, un buen poeta, con un gran poeta, durmiendo solo, adentro de las desgarraduras de la vida humana: las palabras son sombras de las cosas, decía Demócrito; pero con las palabras se hacen cosas, se construyen realidades inauditas. Porque los poemas son cosas recién nacidas, gozando su enorme autonomía.
>
> Cantó al minero y al pescador y al obrero, denunciando y enjuiciando a sus explotadores, no llorando, porque Diego Duble erguía allá en la mocedad la gran bandera de los rebeldes y de los valientes, que si no fue precisamente roja, tampoco fue precisamente negra, fue recia y fue chilena.
>
> Sus versos son abiertos como un racimo de copihues, fraternos y llenos de montaña y sol, y como lo era aquella buena mano nacional, como el cielo de Chile, azul y exacto; es posible que mirase únicamente desde la orilla del camino el paso de parada y la tronada flor de las batallas contemporáneas por la paz y la libertad definitivas de los expoliados y los humillados del mundo, y la época social americana, pero nunca estuvo contra sus héroes; entonces, ya muerto, lo abrazo como a un gran amigo, a Diego Duble Urrutia, en las entrañas de la materia.

Sí, tal vez debió ser éste el tono del poeta, su única conducta, una mirada de promisora nostalgia al pasado de su tierra y de su gente, preocupado sólo de la grandeza estable y no de la inestable pequeñez. Si, su error, su único error fue ese, estar preocupado demasiado de lo inmediato, de lo pequeño, de lo folklórico canallesco, había cierta puerilidad, cierto puntual infantilismo en él al hacerse cargo de todas las trampas que se le tendían, de manera que perdía la serenidad central y necesaria para tornarse sólo furioso, entusiasmadamente furioso con sus temas, con sus apasionados temas, la visión de su alma, de sus vehementes ensueños, de sus terrores sin testigos, la visión profunda y total del alma nacional, su error era

acordarse demasiado, cuando se olvidaba, cuando tornaba sus ojos, su coraje, su memoria al plano de sus intuiciones, al destino de sus fastuosos descubrimientos vibrando en su voz, en un par de frases subterráneas inconmovibles y conmovedoras, entonces nadie lo igualaba, como ocurre, por ejemplo, con la *Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile,* poema magistral, de alguna manera lo más grande y soberano que él escribiera, porque es un resumen de la historia impalpable de Chile, un resumen heroico y melancólico de su propia vida y, sobre todo, una exposición de sus derroteros poéticos y de sus virtuosismos, de su capacidad de transformar en arte hasta los más terrestres y vegetativos objetos de nuestra vida, aquí está el poeta solo, con su hambre de comidas y bebidas, no sólo materiales sino también, y especialmente, espirituales está solo, con sus fantasmas y sus más íntimas obsesiones, él solo y su pulso poético, sin interferencias, sin estridencias, extrapoéticas, el gozador dionisíaco, seguro de sí, de su capacidad, de su fuerza, de toda su salud terrestre y cósmica, porque está en trance, transfigurado, sin acordarse, sin nadie, el solo y su entusiasmo, él solo y su voz, el solo y sus cretaturas. En él se concreta de modo memorable lo afirmado por Gaston Bachelard:

> Por mucho que pueda remontarse, el valor gastronómico tiene primacía sobre el valor alimenticio, y es en la alegría, y no en la pena, donde el hombre ha encontrado su espíritu. La conquista de lo superfluo produce una excitación espiritual mayor que la conquista de lo necesario. El hombre es una creación del deseo, no una creación de la necesidad (7).

Por su parte, acerca de este poeta magno, agrega Fidel Sepúlveda Llanos:

> Se trata de una poesía donde Dionisos sentó sus reales y conjuró todo lo incitante, evocador y hedonista. Este genera una ansiedad por laurar y pletorizar que eclosiona metáforas, imágenes, sinestesias, hipérboles. Hay dispersión, pero es la dispersión del deslumbramiento, es dispersión que, dispersando, concentra, condensa. Períodos disyuntivos o polisindéticos en este caso obedecen a la misma ley: sirven al estado emotivo. Quien piensa en gastronomía no ha entendido nada. El poema no es para uso de gourmet. Es poesía en que se exprimen las esencias más populares de lo popular con adjetivación y adverbialización magnificadora. Esta magnificación va avanzando a la veneración, a lo sagrado. El poema es un connubio de la carne y el espíritu. Tierra y hombre están en trance de consumación, lo humilde y precario tiene la

---

(7) *La psychanalise du feu,* édition Gallimard, París, 1965.

vetustez de lo patriarcal, la vetustez y la grandeza. Esa vetustez sacra está entregada en un ritmo reiterativo y envolvente que acopia materiales y los transmuta en sangre poética que vitaliza toda la forma. Una continua antropomorfización destila vitalidad y gracia. Conjunción de aliteraciones, consonancias o asonancias internas asocian evocaciones y convocan presencias. Se trata de una forma en que el léxico rotundo y pleonástico, el ritmo acezarte y desenfrenado va incorporando una hilera de nombres propios anodinos, de lugares escondidos e insignificantes, de condumios y potajes «ordinarios» y localistas, y con todo, y por eso mismo, es la poesía chilena que ha calado más hondo en la peculiaridad de lo chileno y desde esta peculiaridad cala en lo permanente humano que no existe en abstracto, sino en versiones únicas e irrepetibles y, sin embargo, concordantes. Aquí comida y bebida son el elemento catártico que genera situaciones, y las situaciones, conflictos, y los conflictos, esencias. Y ¿qué le pedimos al arte, sino que, a través de su lógica alógica, de su razón irracional, nos entregue, objetivado y vivo, lo entrañadamente humano? Esto está, y en forma eminente, en Pablo de Rokha (8).

EL OTRO PAN

Además, la *Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile* es un fenomenal autorretrato del poeta, en ese fondo inconmensurable de su patria real y auténtica, la verdadera patria que transcurre más allá, sobre todo más acá del conglomerado de sofismas, hipocresías, entorchados y decorados tejidos pacientemente, cosidos con mentiras, con miserias, con sangre del pueblo por los esforzados meticulosos trabajadores de esa industria extractiva en que se convierte a menudo la política, la política burguesa, de guantes y de sonrisas, de adulos y de bisagras por los enterradores de la verdadera nacionalidad, por los succionadores de los elementos esforzados, heroicos y permanentes de la verdadera patria, ésta que transcurre como telón de fondo, como protagonista, como canto único, como esencia única en esta gozosa geografía, en este misterio gozoso de la poesía chilena que es el entusiasmado cántico a las comidas y a las bebidas. Quien lo escribió, quien vivió y murmuró antes esa biografía de la tierra era un ser solitario, el más solitario de los artistas que han nacido y luchado y sufrido en esta tierra y, sin embargo, qué gozo de estar vivo y de trascender ese gozo y esa vivencia fluye al contacto de esos anchos y caudalosos versos, más vividos que cantados, más encar-

(8) *Pablo de Rokha, una forma poética*, separata de la revista *Aisthesis*, del Centro de Investigaciones Estéticas de la Universidad Católica de Chile, 1970, pp. 170-171.

nados que imaginados, versos no escritos para el señorito y la señorita, para el profesor y el académico, versos sangrantes y chorreantes, sangrantes de alegría y de esperanza, de satisfacción y seguridad en la vida, en la tierra, en este momento que pasa con nosotros y que retenemos, si podemos, en nuestro canto, en nuestros hijos o en nuestro recuerdo. Si algún extranjero, si alguien que no nos conoce, ni nos miró antes ni habló jamás con nosotros, lee por primera vez esos rotundos versos, experimentará un gozo único, una alegría superior y contaminada, entonces, sólo entonces nos verá, verá nuestra fabulosa cordillera, nuestro majestuoso y cercano cielo explotando en color azul o en color lluvia, palpará el aire como un rostro, cogerá el perfume guardado de nuestra primavera o de nuestra juventud, sí, aun en la miseria de nuestro pueblo, aun en el abandono y la alienación barbárica de nuestro pueblo descubrirá esa alegría, ese goce, esa espera, ese coro cruzado de cánticos de alabanza y permanencia, todo eso verá, todo eso respirará, todo eso sentirá, pero no sabrá, y si lo sabe y se lo dicen no lo creerá, que la cabeza que imaginó esa realidad y esa dicha y se la entregó generosamente a su pueblo, que la boca que balbuceó ese canto de amor permanente y de permanente júbilo una mañana se despedazó en la tierra, en esta misma tierra de su canto, en el pequeño sitio cerrado de su soledad y de su destierro, no, no sabrá nunca que el poeta que creó ese radioso y optimista canto de resurrección, de permanente y primaveral resurrección, una mañana se derrumbó deshecho y ensangrentado por su propia mano y por otras manos que lo estuvieron persiguiendo, negando, borrando, acorralando, despedazando. Parecerá mentira, parecerán sueño y pesadilla al extranjero ideal que llegue a esta tierra ideal, tan clara, tan alta y tan serena y que permitió ese largo crimen, pero así será, y cuando lea lo que dejó escrito el poeta se convencerá del terrible acertijo y de la irremediable verdad:

¿Por qué y en qué dépositos de material podrido y obscuro
en cuál fábrica roja, establecida en las entrañas del ser y su ímpetu
[me voy a asesinar
degollándome con mis propios errores,
dejando los sesos botados en los nidos de los mitos,
en su terrible llama de plata, toda espectral, y sola y toda rota,
[eternamente?

¿SUICIDIO O ASESINATO?

Y por todo esto, es el momento de hacer un recuerdo muy personal. Recuerdo que una mañana recibí en mi casa un urgente recado

del poeta para que lo fuera a ver ese mismo día, no mañana, no pasado mañana, por favor, señora Isabel, dígaselo a Carlos. Yo, por aquel entonces, era un modesto esclavo mensual, sujeto a un estricto horario dibujado lentamente, avaramente, por un odiado reloj de pared. Mientras, en mi rincón de la fiscalía en que trabajaba, rumiaba mis pensamientos y mis dudas, me preguntaba extendiendo la solicitud, el decreto de pago para la pobre señora fulana cuyo joven marido fue despedazado por un tren de carga en el mismo patio de la estación, ¿para qué me querrá Pablo?, ¿qué le habrá ocurrido, qué puede ser tan urgente para que haya ido a buscarme a mi casa, sabiendo que a esa hora, once de la mañana, once y tres cuartos de la mañana, estoy y tengo que estar en mi rincón humilde de la fiscalía redactando el páguese a la pobrecita viuda los pobres miserables billetes a que probablemente tiene derecho porque tiene ahora las manos solas, sin nadie, llenas de mugre y sangre, esa mugre que es la vida, esa mugre que es la muerte?; pero ¿por qué habrá ido a buscarme con tanta urgencia? Yo vivía urgentemente, ese era casi el único verbo que por aquellos días invernales conjugaba, urgencias que olían a receptor de juzgado de mayor cuantía, urgencias que olían a miles y millones de meses de arriendo que tal vez adeudaba y olvidaba e iba acumulando en mis recatados sueños, entre mis papeles, entre mis súbitas ensoñaciones y recaídas, urgencias que olían un poco a botica de barrio matadero, de barrio maestranza cuando mi pobre tía, mi pobre papá, mi pobre hermano Roberto, sí, todo el tiempo soñando como huesitos de ave en mis días y en mis noches el verbo urgir, me urgen, te urgen, tú me urges, él me urge, ellos me urgen, a mí me urgen, a todos nosotros amarrados con cadena nos urgen, es a ti, Carlos, es a nosotros inseparablemente marcados y fichados, a tu pobrecita mujer, a tus pequeños inocentes hijos, a todas nuestras esperanzas y nuestras impecables y sacrosantas mentiras, que se venían dibujando por el cielo desde la calle Catedral a la calle Castro, pasando, fatal y previamente, a las cuatro de la tarde por la calle Riquelme, a las doce de la noche por la calle Manuel Rodríguez y después por las calles adyacentes en los recuerdos, que salen y entran por ellos, atravesándolos, iluminándolos, por ejemplo la sosegada calle Cinco de Abril, en el barrio estación, la donosa calle Freire, en el barrio Diez de Julio, peinada y empolvada, pero asustada y urgida, urgidas todas las calles todo el tiempo, urgiéndome todo el tiempo, urgiéndome como timbres de cinematógrafos, como garitas de estación en la madrugada, en la víspera de las fiestas para llenarnos de urgente fulminante zozobra las tranquilas y soñolientas fiestas, y también en las mañanas vertiginosas y tenues de los días sábados, cuando nuestras esperanzas

se soltaban y esponjaban y se seguían estirando y tendiendo amablemente urgidas, cada vez más urgidas, urgidas ellas solas y mudas y sin ojos, lisas y terminadas de puro mansas, de pura costumbre, de puro melancólicas y urgidas, en la calle Blanco, de Villa Alemana o en la calle Blanco de Quilpue, *¿para qué me querrá Pablo, qué habrá pasado, qué le habrá pasado?* El siempre me invitaba a comer o a beber un poco de vino hacia el anochecer mientras por la ventana del hotel veía llegar el tren expreso de Valparaíso, ahora no, ahora no había dejado comida ni bebida en el recado, sólo un delgado temblor, por favor, señora Isabel, dígale que lo estaré esperando, sí, me estaría esperando ya a esa hora, me fui caminando lentamente bajo la llovizna, metiéndome en ella, era un modo de salirme de la tierra quedándome en ella *más compuesto y vulnerable, fatalizado y escogido, rápidamente transfigurado*, con esa piel interminable y suave que no conoce los nervios ni el susto, sí, parecía que así era, que el cansancio o la tristeza o la simple modesta soledad se alumbraban, se iluminaban fastuosas hacia adentro agrandándose con la llovizna y que prescindían de ti totalmente por esa noche, parecía que ahora mismo había empezado a viajar fantástico, hasta es casi seguro que me publicarán esas historias en París, en París llovizna todo el tiempo cochinamente, *las historias de la literatura francesa están llenas de grandes charcos* de agua, Balzac mismo, ¿no te parece un inmenso aguacero?, y caído en él, en medio del boulevard, chapoteando innoble en la plaza de la Estrella, cuando arrecia el viento y huyen los alemanes de la peste, ve el infeliz mancebo que está ahí botada en el pavimento la piel de zapa fatal y fatalizada, creciendo un poquito, otro centímetro hacia la muerte, hacia tu muerte, Luciano para hacerle brillar otro poco de inútil esperanza antes de ahogarlo definitivamente al pobre infeliz. ¿Y Zola? Zola no es más que un temporal de viento inesperado, exactamente de viento helado y criminal, lleno de capas relucientes de pacos y de botellas de vino ya vaciadas y ya heladas, oh, ¿y Baudelaire? Baudelaire sí que llovizna bonita e íntimo, tan lleno de grandes casas solas sus gabanes gastados, sus sombreros chorreados, tan lleno de grandes cuartos abandonados sus versos algo friolentos, en los que gotea delgada la neblina sobre las medias de la negra Juana Duval, es decir, la llovizna, es decir, la mulata, Carlos, se reiría Pablo con conmiseración y con desprecio, Pablo es sólo un labio, un ojo y un desprecio, ¿para qué me querrá ni siquiera dejó dicho qué quería conversar conmigo, bueno, debe ser por eso, porque no era necesario decirlo, se sobrentiende, no tenía por qué dejarlo dicho especialmente, claro que conversaremos, es decir, hablará él y yo lo esperaré en sus silencios, debe estarme esperando en el hotel, habrá estado toda la tarde hablando

con el dueño, con ese catalán tan exacto y malhumorado, mirando la calle y el reloj, la calle y el reloj, la calle y el reloj, le habrá preguntado desconfiado al tarraconense si tiene ahora buen vino, tinto, tinto, le dije vino, ¿no? y carne, un buen asado, un gran asado para estar comiendo y bebiendo hasta que llegue el expreso de la noche del puerto, me gustaba escucharle, más aún, me gustaba hacerlo hablar, desgranar cauteloso sus recuerdos cuando, hacía muchos años, iba por los cerros y se topó con el rucio Caroca o cuando los otros, los tipos de los papeles, los soñadores, lo vieron venir tras los vidrios de la mampara esmerilada y se juntaron más, temblando y sonriendo en sus junturas y agarraron sus vasos y un trozo de murmuración, el susurro ajustado y asustado, eso, y echaban sus ojos por el sombrero, su respiración por el pañuelo y él cogió la botella, llena, recién descorchada, estaría a unos diez metros de donde estaban ellos apoyándose, acorralándose, él en el mostrador, afirmado, remeciéndolo, creciendo entre los vidrios y las etiquetas, exigió tranquilo la botella al Becerra y el Becerra me la pasó lleno de saliva, temblando entre sus livideces, se sentía único, joven, insolente, lleno de versos, lancé la botella como una metáfora, se callaron, sencillamente se callaron, aplastados, apagados, yo los miraba enorme desde el techo, ¿qué me querrá conversar Pablo? Entré al hotel y como era todavía temprano no me asomé siquiera al comedor, si hubiera estado en él Pablo me habría visto y me habría lanzado su vozarrón por encima de las mesitas todavía sin manteles, sin ropas las sillas, sin conversaciones el vino, acorralado en fila allí en los estantes, aguardando enfriado a sus parroquianos y sus silencios, sus congojas, sus fatalidades, sus probables desesperadas novelas, fui subiendo la escalera historiada y retorcida, española y distante, hedionda a vejez y a limpieza, llegué arriba en la oscuridad y sentía la llovizna en las grandes ventanas, la puerta estaba abierta, el cuarto, el dormitorio, la pequeña casa indiferente, el hogar desterrado del poeta, estaba oscuro, todo estaba oscuro, todo silencioso, nadie me esperaba, sólo yo en el vacío tercer piso, y la oscuridad, es decir, la penumbra iluminada por la llovizna de ahí fuera, me quedé en la puerta y no fue necesario que lo llamara, porque entonces lo vi, ahí, ahí en la oscuridad estaba, de espaldas, vuelto hacia la ciudad, hacia la noche de la ciudad, no me veía, no me sentía, aunque yo hubiera hecho ruido no me habría sentido, sentado en la frágil silla de viena, la barba hundida hacia el pecho, sin cansancio, tampoco sin tristeza, sólo con un aire de ausencia, todo él derrumbado en la silla, depositado en el silencio, en la llovizna que ahora sonaba claramente para que él se notara más, lejos, más lejos que nunca y siempre tan ca-

llado, ahora me daba cuenta, ahí estaba él, aquí mismo, pero lejano, como sus libros desparramados en los caminos y en los pequeños cuartos, incrustado para siempre en el atardecer, en aquel final de día lluvioso, mirando el trozo de calle, el trozo de estación, el trozo de noche mojada, algo enrojecida con los letreros infames y comerciales, no se oía nada, yo no respiraba porque él no respiraba, no respiraba por eso, porque no estaba ahí, sólo su presencia lejana, sólo su ausencia en esta tarde en que Pablo me fue a buscar a la casa y va a llover por la noche, señora Isabel, dígale a Carlos que no me demoraré en lo que hablemos y que podrá recogerse temprano, pero él no, él no se había recogido, no estaba absolutamente, estaba ahí sólo su cuerpo, su potente cuerpo campesino dibujado nítidamente por la llovizna, que empujaba la luz frente al trozo de estación, al trozo de cerro, al trozo de cementerio, a los trozos de pobreza, de miseria, de hambre, de prostitución, que empezaban a deslizarse furtivamente por las junturas de la llovizna hacia la noche, hacia la noche que los recogía y los iba congregando en las orillas de la gran ciudad, no lo sentía de ninguna manera, estaba él totalmente lejano, ya evaporado, ya idealmente ausente, dejando aquí sólo su presencia visible, el retrato suyo tan parecido que era su cuerpo, ahora suavizado por la noche y por la llovizna, sabrán ellas quién es él, pensé, está ahí frente a ellas, junto a ellas, recogiéndolas, apoyándose y apoyándolas, por eso no tiene voz, porque si habla se desmorona y va perdiendo fuerzas, necesita tantas todavía, todavía le queda otro poco de sufrimiento que comer, todavía tiene que beber más lágrimas saladas, las terribles lágrimas del terrible varón que es él, pero ahora no, ahora no es terrible, ya está suavizado para siempre, como si Pablo... ¿qué me querrá decir? Ahora no me atrevía a hablarle, todo esto es como un misterio, como cuando él llegaba corriendo atrasado a la misa del seminario de Talca y apenas tenía siete años como cuando yo llegaba atrasado a la misa en el colegio de los padres agustinos y tenía trece años, y mi mamá hace siete que murió, me afirmé contra la puerta suavemente, para que él no me sintiera, para que no supiera todavía que ya había llegado, respondiendo a su llamada, él seguía eterno e inmóvil frente a la ciudad iluminada por las luces y por la lluvia, mirándola desde arriba, frente a la estación, por donde se iban los trenes y los viajeros, frente a la avenida La Paz, por donde se iban los muertos y las ilusiones, pensaría en eso, en esos dos imprescindibles caminos que él había recorrido, que él iba a recorrer, ¿pensaría en eso, estaría pensando realmente en que él estaba ahí y estaba vivo?, yo sólo me daba cuenta de que estaba él y la noche y la soledad, los cuatro

juntos sin darnos cuenta en la pequeña ciudad del hotel, y comencé a sentir angustia, a sentirme angustiosamente impotente y furioso, ¿por qué, por qué, por qué?, echó un suspiro, recogió un pie, lo extrajo de la llovizna, de la noche, de la soledad y lo atrajo hacia sí, hacia su cuerpo, suspiró, no, no suspiró, no suspiraba fácilmente, tuvo un comienzo de cuidada tos, remeció su cabeza canosa en la penumbra húmeda y levantó el rostro para escuchar el silencio, me vio reflejado en sus ojos, supo que yo estaba ahí, el poeta acababa de regresar, pero yo tenía miedo, sentía una formidable angustia y no se lo quería decir. No se lo podría decir tampoco ahora ya, mientras lo veía derrumbado a mis pies, encogido hacia su pecho, urgándolo, metiéndose en él, para buscar sus problemas, sus dudas, sus sinsabores, sin siquiera estar desordenado, pero la sangre le lloviznaba el pelo, la mano apretaba un poco la camisa, hacía cuarenta minutos que la radio había dado la rápida y fatal noticia, yo estaba sentado en mi pequeño rincón de la fiscalía y desde el otro extremo me miraba Guillermo Maggi, manejando estupefacto el dial, acaban de anunciar, Droguett, que su amigo Pablo de Rokha se suicidó hace un rato en su casa, Pablo había estado a veces a buscarme en la oficina, Maggi lo miraba ahora con la boca abierta y se ponía de pie sin experiencia, ahí estaba a mis pies, sólo yo y él en la desmantelada habitación, y el retrato de Winett, joven y esplendorosa, que lo había estado mirando todo el tiempo mientras él se sentó en el escritorio y cogió el revólver y lo dio un poco vuelta, como si se fuera a afeitar, el mismo revólver que había cogido su hijo Pablo en la pieza del lado, lanzándolo hacia dentro, como un vaso de agua, hacía dos, tres meses, y ahora me tornaba el recuerdo y en él la visión del poeta incrustado para siempre en la noche, junto a la ventana del modesto hotel, vuelto enteramente hacia la llovizna, hacia la noche velada que venía por el Parque Forestal, que venía atravesando el puente Independencia, que entraba a la estación a esperar el expreso, que entraba al hotel a esperar a la querida, a la viuda, al cómplice, al poco trozo de soledad que nos acompaña o que nos olvida en forma de brazos y de piernas, sí, Winett, la de las largas trenzas rubias, lo había mirado colgada en la pared mientras él alzó un poco el codo y movió la mano para beber su muerte, como lo había estado mirando todos esos años en que lo dejó viudo, toda esa larga noche junto al balcón del hotel, mientras yo esperaba en la puerta y él se alzaba de la silla y salía de la llovizna y me miraba y se estaba sonriendo, Carlos, de repente me acordé de Nietzsche, de su famosa frase, ¿te acuerdas?, *el golpe que no me mata me hace más fuerte*, ahora él estaba ahí, seguía ahí, sentado en su propia sangre, junto a la

ventana que es la muerte, junto a la llovizna que es el olvido, junto a esa penumbra luminosa que es la resurrección. Cuando salí del cuarto llevando en mis ojos aquella escena, que no es sino una y sola, recuerdo que abracé a Lukó y a Antonio y les pedí en nombre de él, que estaba ahí, al otro lado de la puerta, en la posición que había dibujado, que me dejaran hablar en sus funerales para denunciar ese crimen.

CARLOS DROGUETT

Staffelstrasse, 1
JEGENSTORF (Suiza)

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

INTERPRETACIONES ACTUALES DE LA MITOLOGIA ANTIGUA

1. UNA ANTIGUA HERMENEUTICA

La historia de las interpretaciones de la mitología antigua es larga y fascinante por los múltiples reflejos de la temática y de la inquisición. Una y otra vez, desde variadas perspectivas, se ha intentado desvelar el verdadero sentido de los mitos; es decir, traducir a fórmulas más «racionales» ese modo de expresión, sentido como extraño e inquietante, del mito. La conciencia de la extrañeza del mito, como narración tradicional y fabulosa, ya incapaz de suministrar una explicación válida *per se,* sin una inmediata y evidente significación, está en la base de este preguntarse por su sentido íntimo y latente. Es una experiencia muy antigua en la historia del pensamiento griego. A la llamada «época arcaica» remonta esa famosa polémica del *lógos* frente al *mythos*, de tantas escaramuzas. Desde la interpretación alegórica, ensayada ya por Teágenes de Regio en el siglo VI a. de C., y el evemerismo (teoría anterior al pensador helenístico que le dio su nombre), que fueron las dos tendencias más influyentes de la hermenéutica griega, una y otra vez hasta hoy, los pensadores y poetas se han esforzado por descifrar el mensaje latente bajo la máscara plástica y jovial del mito. Frente al rechazo del mito por parte de algunos filósofos confinados en un racionalismo opaco, éstos son benevolentes intentos de salvar el sentido mítico, trasladando las «anticuadas» narraciones a una expresión más «moderna». Sin embargo, los envuelve una cierta ironía histórica: las modernizaciones y traducciones del mito envejecen mucho más de prisa que la anticuada forma tradicional.

El estudio de las sucesivas interpretaciones nos informa mucho más de la mentalidad histórica y de los presupuestos culturales de los intérpretes que de soluciones valederas al problema mismo de la significación del mito, que, como el viejo, sutil y sagaz Proteo, adopta mil disfraces para escurrirse de nuevo siempre. Sobre esta secular e intrincada persecución me parece que un buen estudio de conjunto es el libro de Jan de Vries, titulado con precisión *Forschungsgeschichte der Mythologie* (Freiburg-München, 1961).

Para nuestra charla de hoy podemos, pues, partir del panorama esbozado por De Vries en sus últimas páginas, como marco de partida para considerar luego las interpretaciones más importantes publicadas con posterioridad a su estudio. Es decir, vamos a tratar de los trabajos críticos e innovadores en los estudios de hermenéutica mitológica en los últimos quince o dieciséis años, desde unas importantes aportaciones de 1958, que De Vries ya no recoge, hasta los libros publicados hace pocos meses de J. P. Vernant: *Mythe et société en Grèce ancienne,* París, 1974, y de G. S. Kirk, *The Nature of Greek Myths,* Londres, 1974.

Como el tema es muy extenso frente a la limitación de nuestra charla, es probable que aquí descubran alguna importante, e involuntaria, omisión, o piensen que la precisión crítica de algunos asertos merece retoques y aclaraciones. Espero que, a pesar de tales defectos, nuestra exposición sugiera la amplia gama y revitalización actual de los estudios de mitología.

2. VARIADOS ENFOQUES DEL SIGLO XX

Como señala De Vries al introducir su capítulo sobre el siglo XX: «Ninguno de los siglos anteriores ha producido un cambio tan notable en la consideración de los mitos como el siglo en que vivimos». Esta nueva apertura de nuestro siglo hacia los mitos podría documentarse con otros múltiples testimonios. Citaré sólo, para no demorarme, la interesante colección de artículos recogidos por K. Kerényi en el volumen que se titula significativamente: *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos* (Darmstadt, 1967, col. *W. F.).*

Para algunos autores, como J. P. Vernant, el momento decisivo en esta nueva valoración del mito sería la convulsión europea tras la primera guerra mundial (1). La crisis del optimismo racionalista y

---

(1) J. P. Vernant, en *Mythe et société en Grèce ancienne,* p. 226. En este libro, formado por diversos artículos, su autor recoge al final (pp. 195-250) un amplio estudio: Raisons du mythe», con una visión histórica y crítica inteligente y actual sobre el tema aquí tratado. Del mismo modo, en el de G. S. Kirk, *The nature of Greek myths,* hay una consideración crítica, más amplia que la de Vernant, pero menos precisa, de las interpretaciones anteriores (Cf. pp. 13-95 y 223-304). Ya en su obra precedente sobre el *Mito y su significado* (1970), Kirk había partido de esas consideraciones críticas.

En su último libro parece insistir menos en el valor metodológico del estructuralismo (y en los méritos de Lévi-Strauss) y más en el eclecticismo y en la atipicidad de los mitos griegos. Extrema la sencillez en su terminología (hasta el punto de repudiar el término de «mitología» por ambiguo y grandilocuente), y al final rechaza en bloque el concepto de «pensamiento mítico», como una categoría de escaso valor significativo.

Entre los artículos críticos recientes sobre esta temática, podemos señalar los de Cl. Calame: «Philologie et anthropologie structurale. A propos d'un livre récent d'Angelo Brelich», *Quaderni Urbinati,* 11, 1971, p. 7-47, y «"Mythologiques" de G. S. Kirk: Structures et fonc-

de la confianza en el progreso de la civilización que entonces surge, con trágicas perspectivas, contribuye a una rehabilitación del mito. «Su *absurdidad* no es ya denunciada como un escándalo lógico: es sentida como un desafío lanzado a la inteligencia científica que debe recogerlo para comprender eso otro que es el mito e incorporarlo al saber antropológico» (2).

En cualquiera de las varias perspectivas científicas en que se aborda el tema son significativos los cambios frente al positivismo, general a finales de siglo. Los nuevos enfoques surgen muchas veces en forma de réplicas y de oposición. Ahora «las investigaciones tienen en común el tomar el mito en serio, de aceptarlo como una dimensión irrecusable de la experiencia humana» (Vernant, *o. c.).*

Ese respeto hacia el mito es notable en antropología, donde la escuela más influyente es la suscitada por la obra de B. Malinowski, quien al subrayar la función social del complejo mítico de una cultura se opone a toda una serie de concepciones, que van del ya obsoleto Max Müller y Andrew Lang hasta las teorías del «pensamiento prelógico» de Lévy-Bruhl, y, por otra parte, el comparativismo un tanto ingenuo de sir James Frazer (*The Golden Bough* se publica de 1911 a 1915). En una dirección afín a la de Malinowski, aunque menos encasillados en su pragmático funcionalismo, pueden situarse otros antropólogos del momento, como P. Radin o A. E. Jensen.

La aportación de la psicología al estudio interpretativo de los mitos es impresionante, aunque resulte luego muy difícil establecer el balance de tal aportación. Desde el viejo Freud, con su teoría

---

tions du mythe», en *id.*, 14, 1972, pp. 117-35. Y últimamente el de M. Detienne: «Les Grecs ne sont pas comme les autres», en *Critique*, enero 1975, pp. 3-24. (Ya en el título se sugiere una crítica, más irónica que detallada luego, sobre la réplica de Vickers a Kirk. Este estudio de Detienne es de una gran finura de lenguaje y de exposición. Con todo, el lector agradecería que los reparos contra algunas tesis del libro de Vickers, criticado sólo en breves alusiones, hubieran sido más explícitas; por ejemplo, sobre lo atípico de los mitos griegos, punto en el que también Kirk, y en cierta medida J. P. Vernant, podrían apoyar a Vickers).

También en el libro de M. Meslin: *Pour une science des religions*, París, 1973, hay unas consideraciones histórico-críticas sobre estos modernos tratamientos de la mitología. (Cf. especialmente pp. 222 y ss.)

El Centro Internacional de Semiótica y de Lingüística de Urbino convocó un coloquio sobre el mito griego en esa ciudad italiana en 1973 (7 a 12 de mayo), y del mismo aparecerán en *Quaderni Urbinati*, próximamente, las actas.

Otro ejemplo curioso de estudio estructural, parcialmente sobre material clásico, es el libro de Fr. Flahaut: *L'extreme existence. Essai sur des representations mythiques de l'intériorité*, París, 1972.

(2) Cf. los artículos y la bibliografía en el vol. colectivo ed. por P. Maranda: *Mythology*, Penguin Books, 1972.

Por otra parte, la influencia de los simbolistas —a través de la de G. Bachelard— está formulada con un nuevo estilo en el sugestivo libro de G. Durand: *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, París 1962 (con reediciones), que también podría servir de base a una hermenéutica mitológica.

sobre las fantásticas sublimaciones del inconsciente, y desde W. Wundt, con sus hipótesis de la psicología colectiva, a C. G. Jung, con su simbolismo de los arquetipos psíquicos universales, se nos ofrece una ambiciosa y sugerente hermenéutica para bucear los arcanos de la fabulación mítica, aunque el acento cae más sobre el aspecto de la génesis que en el de su función. Pero también aquí es notable la diferencia de apreciación entre Freud, con su fondo positivo decimonónico —en cuya línea podría tal vez situarse al desbocado K. Abraham— y, por otra parte, C. G. Jung o el mismo O. Rank (a quien De Vries olvida). En esta línea más abierta y un tanto heterodoxa vale tal vez la pena recordar el curioso libro de P. Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, París, 1927 (con reediciones).

Desde un ángulo filosófico la consideración de que el pensamiento primitivo posee una manera propia de concebir y expresar el universo, diferente de la visión lógica moderna, se expone de nuevo en la obra de E. Cassirer. Si las teorías de Lévy-Bruhl acerca del carácter prelógico de la mentalidad primitiva habían sido incisivamente criticadas (por el propio Lévy-Bruhl en sus últimos escritos, y por antropólogos del tipo de Malinowski, Evans-Pritchard y Radcliffe-Brown), Cassirer vuelve a insistir en la específica significación mítica, descubierta poéticamente por el romanticismo alemán, y cuyos ecos, con influencias de Jung, llegan, precisamente, hasta W. F. Otto o K. Kerényi. ¡Qué distancia abismal entre esta valoración y las especulaciones positivistas de Max Müller, sobre el mito como «enfermedad del lenguaje»!

Los filológos clásicos recogieron atentamente diversos ecos. La corriente positivista finisecular había influido en el alegorismo del agudo Usener y en el aséptico Wilamowitz. La llamada «escuela de Cambridge», con miss Harrison, M. B. Cook, F. M. Cornford y G. Murray, desarrolló, sobre la estela del patriarca Frazer, sugestivas teorías sobre la relación de «mito y ritual» en diversos temas míticos griegos. La exégesis mítica de W. F. Otto y K. Kerényi aplican la teoría simbolista —este último en contacto con Jung— a temas helénicos.

Por otra parte, al amparo de la mitología comparada, que, con tanto alborozo como ingenuidad, se había desarrollado en el siglo XIX, algunos investigadores buscan antecedentes en amplias áreas para los temas tradicionales de la mitología clásica (por citar algún ejemplo, R. Petazzoni y su discípulo M. Untersteiner). El estudioso más importante por su sabiduría y su originalidad es aquí, sin duda, G. Du-

mézil, cuya amplia obra está orientada hacia un funcionalismo sociológico y un estructuralismo *sui géneris*.

Para completar este panorama citaremos brevemente, como hace De Vries en sus últimas páginas, la obra de Mircea Eliade, cuyo claro atractivo le ha convertido en el autor más divulgado de los historiadores de la religión. Escritor prolífico y brillante, ha expuesto una teoría del mito que le reconoce un sentido simbólico profundo, a la vez que le permite una importante función social. La aproximación fenomenológica al mito, postulada así, valora su expresión como la de una preciosa e irreductible intuición de la vida, opuesta a la desacralizada y relativista razón histórica.

3. SIMBOLISMO Y FUNCIONALISMO

Me parece que los nombres citados pueden evocar una ligera panorámica de la hermenéutica mitológica en los años 50. En ese cuadro podríamos subrayar dos tendencias fundamentales de la misma: una trata de considerar el mito como una forma de expresión irreductible, *tautegórica*, según el término utilizado por algunos de sus adeptos; la otra explica el carácter primordial del mito por su función social, la de procurar una imagen determinada y una base para la actuación tradicional dentro de un sistema de usos y costumbres determinado. De un lado, el simbolismo (Cassirer, Kerényi, etc.); de otro, el funcionalismo (Malinowski, etc.). De estas dos explicaciones, una privilegia el aspecto emotivo-intelectual, la otra su integración social. Aunque pueden pretender una exclusiva suficiencia, estas dos explicaciones pueden también conjugarse como dos perspectivas de un mismo fenómeno. En cierto modo, algunos trabajos de M. Eliade pueden considerarse así. Ciertos mitos expresan simbólicamente la nostalgia por los orígenes, por esa otra era creativa y paradisíaca, según este autor, y a la vez su relato colma, unido a ceremonias religiosas, esa ansiedad. Otra conciliación de ambas teorías se nos ofrece en la teoría denominada de «mito-y-ritual», ya defendida por «la escuela de Cambridge». Esta teoría cuenta aún hoy con adeptos numerosos. Como teoría general, en una forma modernizada fue expuesta por Clyde Kluckohn («Myths and Rituals, a general Theory», en la *Harvard Theological Review* en 1942) y, más recientemente, por J. Fontenrose (*The Ritual Theory of Myth*, Berkeley, 1966). Algunos estudiosos han vuelto a ejemplificarla en temas clásicos, como hicieron Cornford, miss Harrison, Murray y otros antes.

Podríamos citar el libro del ya mencionado Fontenrose sobre los orígenes de la mántica délfica (*Python,* Berkeley, 1959), el de T. Gaster sobre el drama (*Thespis,* N. Y., 1951) y el de W. Burkert sobre ritos y sacrificios (*Homo Necans,* Berlín, 1972). La teoría admite diversas matizaciones: el mito justifica el rito; o bien: el rito actualiza el mito; o rito y mito son dos caras coexistentes de un mismo fenómeno religioso. La teoría tiene a su favor una aparente sencillez. Pero en contra está su limitada aplicación. Hay una gran riqueza mítica tradicional sin correspondencia con ritos y, viceversa, muchos rituales sin mitos (punto subrayado, con plena razón, por G. S. Kirk en sus últimos libros). Por otra parte, al referirlos siempre al ritual, diríase que se rebaja el alcance último de la significación de algunos mitos, su trascendencia simbólica, por decirlo así.

Voy a traducir unas líneas críticas de J. P. Vernant (*o. c.,* p. 232):

«Funcionalismo y simbolismo aparecen, en su oposición, como el revés y el derecho de un mismo cuadro; cada uno ignora u oculta lo que el otro reconoce y describe. Los simbolistas se interesan por el mito en su forma particular de relato, pero sin aclararlo por su contexto cultural; trabajando sobre el objeto mismo, sobre el texto en tanto que tal no buscan, sin embargo, el sistema, sino los elementos aislados del vocabulario. Los funcionalistas están bien en búsqueda del sistema que confiere al mito su inteligibilidad, pero en lugar de buscarlo en el texto, en su organización aparente u oculta, es decir, en el objeto, lo sitúan más allá, en los contextos socioculturales en que aparecen los relatos, es decir, en las modalidades de inserción del mito en el seno de la vida social. El mito pierde así en ellos su especificidad y sus valores de significación.»

Estos defectos básicos de una y otra teoría: el análisis por elementos sueltos y la explicación por el contexto no se remedian por la conjugación del simbolismo con el funcionalismo. La combinación no remedia esa tendencia a la fragmentación y al trascender el objeto mismo: la narración mítica.

4. TRES LIBROS DE 1958

Una y otra tendencia tienen antiguo prestigio y precursores ilustres. En cambio resulta más difícil encontrar precedentes —aparte de cierta afinidad con la obra de Dumézil— para una interpretación metódica, aún ignorada del todo por De Vries, más renovadora y más general. Me refiero al estructuralismo, cuya aparición podemos precisar bastante bien. Desde nuestra perspectiva actual podemos ad-

vertir el interés metodológico de tres libros publicados en 1958: la *Antropología estructural*, de Cl. Lévi-Strauss; la traducción inglesa del libro de V. Propp, *Morfología del cuento popular* (el original ruso de 1928 había sido ignorado en Occidente) y el de A. Brelich sobre *Los héroes griegos (Glieroi greci,* Roma, 1958).

Entre los artículos recogidos en la *Anthropologie Structurale,* uno de los más sugestivos era el dedicado a «la estructura de los mitos» (aparecido en 1955), breve preludio programático y prometedor del método con que Cl. Lévi-Strauss iba a estudiar un selvático conjunto de mitos americanos en los cuatro volúmenes de *Mythologiques* (I. *Le cru et le cuit,* París, 1964; II. *Du miel aux cendres,* 1966; III. *L'origine des matéries de table,* 1968; IV. *L'homme nu,* 1971). En ese artículo programático el método estructural se ensayaba audazmente sobre el mito de Edipo. No es éste el momento de evaluar tal método; ya más tarde haremos algunas reservas críticas frente a su empleo abusivo. Es bien conocido que, en su obra, Lévi-Strauss aplica un análisis estructural muy influido por la lingüística de Saussure, considerando el mito como un sistema semiológico, un metalenguaje, con una estructura que puede estudiarse paradigmática y sintagmáticamente; y descomponerse en elementos significativos mínimos, los «mitemas», cuyas combinaciones y oposiciones forman su trama particular.

Junto a este valor metodológico para descifrar el sentido latente codificado en el lenguaje del mito, Cl. Lévi-Strauss exponía una nueva concepción del pensamiento mítico. Para comprender mejor estas ideas, difundidas por todos sus libros, me parece la exposición más clara y completa la publicada en *El pensamiento salvaje (La pensée sauvage,* 1962) (que completa lo expuesto en la obra del mismo año, *El totemismo hoy).*

La visión de Lévi-Strauss acerca del pensamiento salvaje se opone, por un lado, al pragmatismo funcionalista de B. Malinowski, y, por otro, a las concepciones del pensamiento primitivo como propio de una mentalidad infantil, mágica y sentimental, ignorante de las categorías racionales (Lévy-Bruhl y otros). La crítica de Lévi-Strauss contra ambos tipos de explicación es de gran interés y agudeza mental. Para él, por oposición, el mito es fundamentalmente un modelo o instrumento lógico, en cuyos código y estructura peculiares se reflejan las graves contradicciones de una sociedad. Tiene, por tanto, una función intelectual, para intentar comprender unos problemas fundamentales; y, en cierto modo, reconocer un dilema necesario, generalmente insoluble.

«El pensamiento mítico procede de la toma de conciencia de ciertas oposiciones y tiende a su medición progresiva» *(Anthr. Struct.* 248). Así, pues, Lévi-Strauss restituye su valor intelectual a la interpretación simbólica anterior, siempre arriesgadamente subjetiva y alegórica, encuentra un tema más preciso que los elementos de una simbología atomizada y comparatista, en la estructura interna de los mitos como realizaciones de un lenguaje formalizado y universal. Deja a un lado las especulaciones sobre la génesis e historia de los mitos, para atender a su estructura sincrónica.

La influencia de Lévi-Strauss en el pensamiento contemporáneo es evidente. «Si el estructuralismo domina el horizonte científico e ideológico de nuestra época, la obra de Cl. Lévi-Strauss ha contribuido de manera decisiva a su éxito», se ha dicho bien. Se ha convertido en uno de esos nombres de moda, invocados por pedantes admiradores que a menudo lo han leído mal y comprendido peor. Pero, dejando aparte esa anecdótica divulgación, es innegable la aportación renovadora y la impresionante repercusión de su obra científica. Quédese esto dicho, previamente a las críticas que luego haremos. No podemos acercarnos más extensamente aquí a la obra de Lévi-Strauss, harto conocida. Como trabajos recientes y generales sobre ella, remitimos a los estudios recientes de E. Leach, *Lévi-Strauss* (Londres, 1970, hay tr. esp.); F. Remotti, *Lévi-Strauss. Struttura e Storia* (1971, traducción esp., Barcelona, 1972), y M. Marc-Lipiansky, *Le structuralisme de Lévi-Strauss* (París, 1973), con enfoques que se complementan bien.

La traducción inglesa de *Morfología del cuento*, de Propp, dio a conocer en Occidente, con treinta años de demora sobre su aparición, un método de análisis formal de la estructura de un género literario tradicional, de una pulcritud ejemplar. Cl. Lévi-Strauss señaló pronto la convergencia de su método con el de Propp. A. J. Greimas se apresuró a recoger y desarrollar las sugerencias de ambos en una teoría semántica más general para el análisis de los relatos. E. Meletinski, en su *Estudio estructural y tipológico del cuento* (1969), estudia la importancia de su influencia amplia en el estructuralismo literario de los años siguientes. [A la traducción inglesa del libro de Propp siguieron la italiana (1966), la francesa (1969) y la española (1972); además de otras, polaca (1968), rumana y alemana.] V. Propp atiende más al plano sintagmático y Cl. Lévi-Strauss, al paradigmático en el enfoque analítico. Pero uno y otro intentan revelar bajo la morfología superficial la estructura significativa profunda de los relatos tradicionales, con una analogía apreciable.

De todas maneras conviene señalar que Propp recurre luego, para aclarar el significado de los elementos del relato, a la explicación socio-histórica. Para este aspecto es básica la lectura de su obra *Las raíces históricas del cuento* (publ. 1946 en ruso), recién traducida al castellano (Madrid, 1974), que se integra en una exégesis más tradicional. Es notoria la proximidad del mito al cuento maravilloso *(folktale* o *Märchen)*, que viene a ser, como señala un comentarista, «su hijo mimado» *(das verrückte Kind)*, y lo difícil de delimitar a veces el uno frente al otro.

El libro de A. Brelich *Gli eroi greci* ofrece, en comparación con los anteriores estudios, una temática más concreta y un menor énfasis sobre la novedad de su enfoque. En él se intenta, mediante la comparación sistemática de un amplio *corpus* mítico señalar los trazos definidores —los rasgos pertinentes, diríamos ahora— de la figura del héroe en la morfología mitológica griega. La perspectiva estructural de tal análisis nos parece clara, y su novedad puede apreciarse bien al compararlo con el libro sobre el mismo tema, publicado también el mismo año de 1958 por K. Kerényi.

Podríamos decir que en Brelich, como en Lévi-Strauss, predomina el análisis paradigmático sobre el sintagmático, y podríamos explicarlo mediante la advertencia de que la narración mítica ofrece unas secuencias y contornos más variables que los del *folktale.* Las conclusiones de Brelich son menos precisas que las de Lévi-Strauss, porque su análisis está menos formalizado y es menos simplificador en sus categorías. Por otra parte, frente a los personajes del cuento, los protagonistas del mito no se agotan en representar un papel o función típica, sino que poseen una personalidad propia, que Brelich reconoce; por lo que no puede luego reducirlos a meros signos de un esquema básico, como en la morfología de Propp. Pero su obra se sitúa, por méritos propios, en una perspectiva que podríamos calificar de estructural.

El gran mérito del estructuralismo es haber dejado aparte la especulación sobre el remoto origen del pensamiento mítico y sobre la turbia psicología mitopoética de los primitivos para atender a la forma en sí, destacando el valor de la relación sincrónica de los temas y motivos, más que el estudio histórico de elementos sueltos.

5. GEOGERS DUMEZIL

Como ya señalamos, también la obra de G. Dumézil apela a un cierto estructuralismo. «Lo que en realidad G. Dumézil designa bajo el

nombre de estructura es la representación coherente y lógica que los indoeuropeos se hacen de las realidades en las que viven. El sentido de su sistema de representaciones viene dado por la tripartición (reflejo de las tres clases funcionales de la sociedad indoeuropea: sacerdotes, guerreros y trabajadores), que actúa como elemento determinante de un conjunto, donde cada una de las partes no puede explicarse más que por el tipo de relaciones que la unen a todas las demás.» (M. Meslin, p. 158). Dumézil rastrea en los mitos indoeuropeos los vestigios de esa estructura funcional en un análisis, donde la diacronía resulta destacada, y donde el lector no iniciado sospecha un cierto apriorismo en muchos casos. Pero la eminente obra de Dumézil ha supuesto un enfoque más preciso y más atento a las estructuras míticas en la mitología comparada, por más que dudemos de la validez general de sus conclusiones en casos concretos. Entre sus últimos libros recordemos: *L'ideologie tripartite des Indoeuropéens; La religion romaine archaique,* 1966; *Idées romaines,* 1969; *Heurs et malheurs du guerrier,* 1969, y los tres tomos (que recogen trabajos precedentes en gran parte) de *Mythe et epopée,* 1968-1973. Es precisamente en el campo de la mitología griega donde la búsqueda de ese esquema tripartito encuentra mayores dificultades, frente a las mitologías más conservadoras al respecto como la india, la romana o la germánica. En la mitología griega ha aplicado su metodología con meritoria sagacidad F. Vian en su libro sobre *Les origines de Thèbes* (París, 1963). El libro C. S. Littleton: *The New Comparative Mythology. An Anthopological Assessment of the Theories of G. Dumézil,* Berkeley, 1966, intenta trazar un balance positivo de la obra e influencia de Dumézil. (Y recoge también críticas a la misma.) En la misma perspectiva exegética pueden verse los artículos recogidos en G. J. Larson (ed.), *Myth in Indo-European Antiquity,* Berkeley, 1974.

6. OTROS ESTRUCTURALISTAS ENTRE LOS FILOLOGOS CLASICOS

Entre los filólogos franceses influidos por el enfoque estructural cabría destacar a J. P. Vernant, cuyos estudios, de una gran fineza intelectual (recogidos en sus libros *Mythe et pensée chez les Grecs,* París, 1965; *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* —(en colaboración con P. Vidal-Naquet, íd., 1972)—, y *Mythe et société en Grèce ancienne,* íd., 1974), revelan una precisión ejemplar en sus tratamientos mitológicos. Los análisis de J. P. Vernant —por ejemplo, el del mito de las razas o el de Prometeo en Hesíodo— demuestran cómo puede aliarse el rigor filológico con ese nuevo enfoque, donde los ecos de

Lévi-Strauss se mezclan con los de la sociología o la antropología social, al estilo de un Gernet, por ejemplo.

En el último de sus libros citados, J. P. Vernant ofrece un excelente resumen crítico de las modernas interpretaciones y métodos de exégesis mítica, apuntando a su modo de plantear estructuralmente el problema, como final.

Junto a Vernant, en la misma perspectiva del análisis estructural influida por Cl. Lévi-Strauss, hay que citar a M. Detienne, cuyos recientes trabajos en el campo de la mitología griega son de lo más sugestivo y novedoso que hemos leído últimamente.

Les Jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce, París, 1972 (con excelente prólogo de Vernant), es un libro ambicioso, en el que se ensaya la potencia hermenéutica del nuevo método de definir por oposiciones y referencias a todo el código cultural con un éxito admirable. (La novedad de sus conclusiones puede destacarse al compararlos con la teoría de Frazer sobre el sentido del mito de Adonis, o con el estudio de W. Atallah, *Adonis dans la littérature et l'art grec*, París, 1966). Mediante la integración de los elementos míticos, los *mitemas* de Lévi-Strauss, en toda esa red semántica, de connotaciones latentes o explícitas, de su contexto cultural, Detienne resalta matices muy significativos del esquema mítico. Así también en su artículo «Orphée au miel» (publicado en *Quaderni Urbinati*, en 1973, y luego en vol. colectivo *Faire de l'histoire*, III, 1974, pp. 56-75) sabe extraer una lección interesante de un tema archiconocido, mediante esa misma técnica.

Un ejemplo más complejo de este enfoque podemos encontrarlo en el libro realizado por ambos, M. Detienne y J. P. Vernant, con el título *Les ruses de l'intelligence. La métis des Grecs*, París, 1974. Este es un estudio fecundo y hábil, de una riqueza de motivos místicos muy amplia, a través de los cuales se rastrea con verdadera maestría filológica una categoría hasta ahora poco subrayada del pensamiento griego: esa inteligencia astuta y práctica que los antiguos denominaron *métis*.

Entre los estudios anglosajones influidos por la obra de Levi-Strauss, que han adoptado la metodología estructural, son sin cierta crítica y una clara renuncia a sus complicaciones extremas y a la jerga filosófica y trascendental de que el pensador francés hace uso inmoderado, conviene destacar a dos: E. R. Leach, que procede del campo de la antropología social, y G. S. Kirk, filólogo y helenista bien conocido. Del primero, que conjuga un enfoque estructural con un funcionalismo básico, además de sus varios estudios y apuntes

críticos sobre Lévi-Strauss, importa destacar su libro *Genesis as Myth and other Essais, 1969,* en que el método se ensaya con brillante rigor sobre textos bíblicos.

De G. S. Kirk nos interesa su libro *El mito. Su significado y funciones en las distintas culturas* (1970) (tr. esp. 1973), del que podemos tratar un poco más despacio, ya que se trata de uno de los planteamientos generales más importantes de los últimos tiempos sobre mitología, realizado por un filólogo clásico.

Hace tiempo que señalé el interés del libro de G. S. Kirk (en unas páginas publicadas, con cierta tardanza, en *Cuadernos de Filología Clásica,* V. 1973, pp. 431-38). Hacía falta que un filólogo clásico recogiera las orientaciones metodológicas de la antropología estructuralista y avanzara sobre las concepciones generales anticuadas que usan como presupuestos muchos estudios filológicos de detalle. En nuestra especialidad, como dice Kirk, «la reacción más corriente ha sido referirse a las "excitantes" presentaciones de Harrison y de Cornford, por una parte, y a los esfuerzos más modernos de escritores prolíficos como Kerényi y M. Eliade, por otra. Fue precisamente el sentimiento de que los clasicistas y otros tenían poco que hacer, a propósito de los mitos griegos, en pos de la errática Harrison, el práctico Rose, el junguiano Kerényi, el reiterativo Eliade, o incluso el brillante, pero en este terreno totalmente desorientado Robert Graves, lo que me animó a llevar esta investigación un poco más allá» (ed. ingl. p. 5; tr. esp., p. 19). Frente a estas fantasiosas interpretaciones, otros filólogos oponen simplemente los reparos de una cómoda reserva al ofrecer el material sin especulaciones. (Así, por ejemplo, M. P. Nilsson o Rose). El libro de Kirk es el esfuerzo más importante y general por salir de ese estancamiento. (Los meritorios y precisos estudios de J. P. Vernant carecen de esa audacia programática general). En nuestra reseña indicábamos como virtudes intelectuales de su obra: el enfoque teórico general al día y la claridad crítica de la exposición.

Influidos por el pensamiento de Lévi-Strauss, las críticas que a él hace, son de una notable pertinencia. En tres puntos aporta, creemos, unas atentas divergencias que los filólogos, al menos, sabrán apreciar. Estos son: 1) La aceptación ecléctica de una pluralidad de funciones para la significación mítica (Kirk habla de multifuncionalidad mítica); 2) la consideración de la relación entre tradición mítica y literatura histórica, y 3) la referencia de la metodología estructural al *corpus* de la mitología helénica. El primero de estos puntos aparece destacado ya en su prólogo: «Es una cuestión yerra claramente

Lévi-Strauss. Al dar por sentado que todos los mitos en todas las culturas tienen una función similar, especialmente para "conciliar" contradicciones, se alinea innecesariamente con una serie de movimientos interpretativos (como los de mito-de-la-naturaleza o mito-y-ritual) que han reducido sus posibilidades de ser justamente estimados a causa de la excesiva generalidad de sus pretensiones. No hay ninguna definición del mito, ninguna forma platónica de un mito que se ajuste a todos los casos reales. Los mitos, como veremos, difieren enormemente en su morfología y su función social. Hay síntomas de que tan obvia verdad está siendo cada vez más ampliamente aceptada, y uno de los propósitos de la presente obra es el de examinar la naturaleza de los mitos en diferentes aspectos y sobre el fondo de más de un tipo de cultura» (p. 21).

Kirk, que es uno de los mejores conocedores de la tradición épica griega, alude al papel modificador de la tradición literaria respecto del mito. Tanto en la mitología babilonia como en la griega hay que contar con este laborar poético de los escribas o los *aedos;* y, luego, de los poetas clásicos (cf. pp. 87, 132-4, y 282 ss. del original inglés, y los capítulos: «Especulación mítica de Hesíodo» y «Pensamiento mítico y pensamiento racional», pp. 267-93, tr. castellana). Insiste en el carácter atípico de los mitos griegos, como en su libro posterior. Este es un punto muy importante: destacar la diferencia entre el mito en pueblos iletrados (los *Naturvölker,* en una anticuada terminología) y en pueblos con literatura, que supone siempre una relativa variabilidad y crítica. En este sentido convendría recordar aquí un libro de M. Untersteiner *La fisiología del mito,* que Kirk no parece conocer (publicado en 1943, acaba de reeditarse en 1972), donde se exponía una idea semejante. Por otra parte, ya P. Ricoeur había hecho la advertencia a Lévis-Strauss de que podían existir diferencias específicas entre los mitos americanos estudiados por él y los del Antiguo Oriente, la Biblia y Grecia —crítica bien recogida por G. S. Kirk—, a causa de la notable diferencia de las culturas respectivas.

Podría, creemos nosotros, llevarse más lejos la investigación sobre los tratamientos literarios de un prototipo mítico y observar en el análisis diacrónico de diferentes versiones literarias de un mismo prototipo mítico, unas alteraciones significativas.

En cierta medida esto choca con el postulado de Lévi-Strauss de que todas las versiones de un mito reproducen su estructura profunda idéntica. Esta afirmación es —enunciada de forma tajante, como ha de ser para ser significativa— muy dudosa, cuando nos encontramos con una tradición donde la comparación mitológica nos hace ver

la evolución y degradación de ciertos temas. Permítanme ilustrar esto con ejemplos de mi propia elección: Así, en la saga de Jasón y Medea, el mito del héroe matador del dragón y conquistador del tesoro y la princesa lejana, acaba en época helenística esencialmente adulterado: el héroe no mata al dragón, sino que lo duerme, y es la princesa quien conquista, con su magia, el botín y al héroe, aunque inseguramente. Otro ejemplo que poníamos en nuestra reseña, del mismo proceso de degradación, es el del Viaje al Más Allá, que tenemos en los mitos del Antiguo Oriente (La diosa Inanna, Gilgamés, Etana) y en la mitología griega (Orfeo, Heracles, Ulises), hasta las parodias de *Las ranas* y *La paz de Aristófanes*, o las burlas sobre el tema de Luciano, en los *Diálogos de los muertos* y la *Historia verdadera.*

El amplio capítulo V del libro de Kirk (pp. 207-97) se ocupa de «las cualidades de los mitos griegos». Subraya «la simplicidad temática» de los mismos y las «preocupaciones básicas bajo la estructura convencional». En un análisis «fenomenológico» señala los motivos más repetidos y los más especiales de los mitos griegos. Es un estudio de «morfología», que podría llevarnos a un primer análisis más amplio que el de los *mitemas* de Lévi-Strauss. A nuestro parecer, las listas propuestas son bastante comprensivas (aunque podrían modificarse, ya que tienen carácter provisional) y caracterizan bien las preocupaciones de la sociedad que los forjó.

También aquí nos parece que Kirk va por buen camino y que su libro nos permite una ojeada al conjunto de la mitología griega con más clara advertencia de la totalidad de sus temas y motivos. Pero, también aquí, pensamos, hay que ir más allá.

7. UNA PROTESTA CRITICA

La crítica más dura al estudio de Kirk, que ya conozco, es la del reciente libro de B. Vickers. *Towards Greek Tragedy,* Londres, 1973. (Cf. su «Appendix II: Kirk on myth», pp. 617-634). En él subraya la inconsecuencia entre las premisas y los resultados de aquél: las escasas referencias al contexto social (junto con el apresurado rechazo de Kirk de las explicaciones funcionalistas de Malinowski); la falta de consistencia de las ideas de Kirk acerca de la «fantasía» mítica y de la relación entre mito y *folk-tale,* y la curiosa ignorancia total por parte de Kirk de la obra de V. Propp. Con estos reproches y otras observaciones críticas demuestra Vickers una notable agudeza. Además merecen recordarse los reparos de Vickers contra el análisis de arbitraria simplificación de Lévi-Strauss a propósito del mito de

Edipo (pp. 187 y ss.). Y, sobre todo, sus advertencias sobre lo complejo y desarrollado de la cultura griega en comparación con otras culturas productoras de mitos (pp. 201 y ss.). Vickers recoge, mucho más hábilmente que Kirk, las sugerencias sociales que expresan los mitos, y rechaza un análisis formalista que no recurra, al fin, explícitamente, al contexto social para explicar los significados. Pienso que tanto Lévi-Strauss como Kirk admiten la referencia de la mitología a una sociedad determinada, como «infraestructura», pero que han preterido algo ese aspecto, y que esta combinación de estructuralismo y funcionalismo sociológico de Vickers es estimulante. Así, señala éste que los mitos griegos están formulados con referencia a un claro sistema ético. El capítulo 5 de su libro se titula, significativamente: «Estructura y ética en el mito griego» (pp. 210-267).

Así, por ejemplo, su análisis estructural analiza sobre todo una repetida secuencia mítica de triple movimiento: A) Prohibición. B) Violación. C) Consecuencias. Cada uno de estos elementos se subdivide y especifica luego según la relación del agente con la acción, con el castigo o con algún otro término. Es curioso observar que una clasificación tan simple y un análisis sintagmático de los relatos —en la línea marcada por Propp— le permiten reducir a fórmulas los esquemas de numerosos mitos. Especialmente bien se aplica a aquellos que refieren conflictos militares, del *oikos,* que son, según Vickers, la mayoría. (Cf. pp. 231 y ss.). También critica Vickers la aserción de Lévi-Strauss de que todas las variantes de un mito deban ser consideradas por igual, ya que todas reflejan una misma estructura profunda (pp. 190-91 y 208). Le interesa este punto, puesto que su estudio sobre la tragedia intenta mostrar la importancia de determinadas modificaciones míticas en la literatura. (Pero hay que considerar las observaciones que hace M. Detienne en «Les grecs ne sont pas comme les autres» (art. cit. en nota bibliográfica). A mi parecer, las dos aportaciones más interesante de Vickers son: 1) Un cierto método de análisis sintagmático, tal vez demasiado sencillo, y 2) el recordarnos que, después del análisis formal. Los significados dependen del trasfondo social, que refleja en la estructura de los mitos unos problemas propios de su nivel cultural. Y que la mitología griega refleja un nivel cultural complejo, mucho más avanzado que el de otros pueblos de profusa mitología; y que los mitos griegos se refieren a, y connotan, unos valores morales, y son incomprensibles sin ellos. Así, por ejemplo, la ignorancia e inocencia en sus crímenes y la posterior toma de conciencia y el sentimiento de culpabilidad son elementos indispensables del mito de Edipo (lo que Lévi-Strauss olvida en su análisis), por lo menos en cierto momento (en la versión

trágica). También la perspectiva de Vickers es parcial. Olvida libros importantes como el anejo de Untersteiner y el más reciente de Brelich. Su enfoque no es el de un filólogo, sino el de un historiador de la literatura y de un crítico literario. Por ello es interesante también, al no distanciar en exceso el fondo mítico de la elaboración literaria y, al mismo tiempo, al intentar no confundir ambas cosas.

8. EL ECLECTICISMO DE KIRK ES POCO ECLECTICO

Volviendo a la crítica del libro de Kirk, la desatención de éste hacia el trasfondo social de la mitología es, tal vez, efecto de su oposición tajante a las explicaciones funcionalistas o a la teoría de mito-y-ritual. Es uno de los peligros del estructuralismo: el incurrir en un formalismo aséptico y olvidadizo de la inserción de todo texto mítico en un contexto sociológico. El fracaso de Kirk en separar *mito* de *folk-tale* es significativo al respecto. Asimismo me parece que la solución de Kirk de desligar mitología de religión es muy discutible. Hasta ahora casi todos los estudiosos habían puesto en relación el mito con el pensamiento o el sentimiento religioso. Tal vez dar por sentado de antemano tal relación, la referencia del mito a lo divino, como hacen J. de Vries o K. Kerényi, entre muchos, sea injustificado. Pero rechazar la relación requiere una explicación más amplia que las pocas páginas de Kirk al respecto. Se trata, está claro, de una distinción difícil, que no decidiremos aquí. Tan sólo queremos recordar que no se trata de un mero matiz marginal, sino de un aspecto importante para explicar la vitalidad y la pervivencia de los mitos. Cierto que la vertiente religiosa puede dejarse de lado en el análisis formal, pero debe ser discutida al tratar del último significado mitológico. Ahora bien, resulta revelador de las limitaciones metodológicas de este tipo de estructuralismo el olvido del aspecto social y trascendente de la mitología. (Peligro que otros estudiosos, como J. P. Vernant o M. Detienne, han sabido sortear con más hábilidad).

Podríamos decir que, si el simbolismo y el funcionalismo atendían al contenido semántico de los mitos, descuidando un tanto su presentación formal, el estructuralismo ha centrado su atención sobre la sintaxis de los mitos como narraciones tradicionales. La atención al esquema sintáctico no debe, sin embargo, dejar en olvido la cara semántica que depende de las referencias contextuales, de su funcionamiento social (donde precisamente podría trazarse, como sugería Propp, la diferencia entre mito y cuento popular), y del valor simbólico de los signos que se utilizan en este juego lingüístico. Como ha pasado en lingüística, también aquí es hora de combinar

ambos aspectos. Esta observación sobre la comparación del análisis mítico con el lingüístico, con su división en síntaxis y semántica se encuentra en J. P. Vernant (última *ob. cit.*, p. 247) y en M. Detienne (art. de 1975, p. 13).

9. A MODO DE CONCLUSION

Es hora de concluir y lo haremos intentando un resumen de los rasgos que nos parecen más destacados.

Frente al simbolismo y el funcionalismo que dominaban el panorama de los años 50, el estructuralismo —a partir de la obra de Lévi-Strauss, pionero metódico— ha enfocado el discurso mítico como un lenguaje con una significación profunda expresada en un código lingüístico peculiar. Aceptando el aspecto *tautegórico* de esa forma de expresión, puede así rechazarse el subjetivismo de las interpretaciones alegóricas para buscar en la forma misma una estructura objetiva que hay que descifrar. Parece, pues que se reconcilia al *mito* con su viejo hermano rival: el *lógos*. ¡Lástima que sea cuando se sospecha que cualquier lógica es inoperante frente a los enigmas trascendentes! Los románticos simbolistas atribuyen al mito un valor esencial como intuición poética vital. Ahora esa superioridad intuitiva le es negada.

El estructuralismo se ha mostrado en este campo productivo y sugerente, más consistente como metodología que como base filosófica. El influjo de la lingüística es notable en los comienzos y en el progreso de estos análisis. Si en la primera etapa había en Lévi-Strauss ecos de la concepción saussuriana del lenguaje, luego descubrimos algunas influencias del transformacionalismo chomskiano en la terminología de posteriores estudios (3).

Creo que, sin embargo, pueden destacarse hoy ciertos progresos sobre el intelectualismo y la excesiva complicación de Lévi-Strauss en sus *Mitológicas*. En primer lugar, el uso de la terminología sencilla y el reconocimiento de que la analogía entre mito y lengua no es total (por ejemplo, las unidades mínimas de los mitos, los *mitemas*, no son tan fácilmente aislables como los de la lengua). Por otra parte, la advertencia de que el lenguaje mítico es multivalente, con una pluralidad de significaciones, más ambiguo que el lógico, ya enunciada por él, es un punto de partida cauto.

---

(3) Cf. los artículos y la bibliografía en el volumen colectivo editado por P. Maranda: *Mythology*, Penguin Books, 1972.

Por otra parte, la influencia de los simbolistas —a través de la de G. Bachelard— está formulada con un nuevo estilo en el sugestivo libro de G. Dunand: *Structures anthropologiques de L'imaginaire*. París, 1962 (con reediciones), que también podría servir de base a una hermenéutica mitológica.

En segundo lugar, parece perfilarse un cierto eclecticismo metódico (Kirk, J. P. Vernant, M. Detienne), que relaciona la estructura sintáctica con una semántica etnográfica e histórico-cultural; es decir, con cierto funcionalismo y con la teoría del mito-y-ritual. Y, finalmente, la atención a las reinterpretaciones diacrónicas, a las metamorfosis dependientes de la ideología histórica y de la literatura, a lo específico de un contexto cultural como el griego, mucho más complejo que el de otras mitologías, pueden completar el estudio mitológico, dejando a la filología la última y más precisa palabra, para los filólogos que sepan conjugar la meticulosa técnica de la lectura a fondo con la inteligencia necesaria a la interpretación mitológica.—*CARLOS GARCIA GUAL (Departamento de Filología Griega. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de BARCELONA).*

EL ESTRUCTURALISMO GENETICO, CINCO AÑOS DESPUES

Por diversas causas, la aproximación a la literatura en nuestros días conoce frecuentemente un tratamiento sociológico. Frecuencia en la que reside la novedad, porque desde siempre y en todas partes se ha tenido más o menos en cuenta el hecho obvio de que la obra literaria nace en una sociedad, es influida por ésta e incide en ella con su publicación. De otra parte, el biografismo clásico de los autores literarios ha puesto permanentemente de relieve la influencia del entorno en el primero y principal agente de la obra, su autor.

Dentro de la amplia gama de estudios que se pueden abarcar con la imprecisa etiqueta de Sociología de la literatura, hay una gran cantidad de trabajos de sociólogos o investigadores de la literatura cuyas conclusiones sirven principalmente a la Sociología.

Si pensamos en la Sociología que estudia la producción del libro, el mensaje y los canales de distribución, encontramos una metodología y unos resultados coincidentes con otras parcelas de la Sociología de la información, que no siempre tienen una utilidad evidente para el crítico literario (1).

Otro procedimiento interesante, pero más radicalmente alejado de resultados operativos para la Teoría de la literatura es el de los estudios de contenidos, que pueden tener la virtud de reproducir un momento histórico o de relevar, al objetivarlas, situaciones de la mi-

---

(1) En esta línea están los trabajos hechos o promovidos por R. Escarpit que tanto se ha traducido al español. Así, por ejemplo: *La Revolución del Libro*, Madrid, Alianza Ed., 1965; *Sociología de la literatura*, Barcelona, Oikos-tau («¿Qué sé?»), 1971 (es la última edición de esta obra que conozco en castellano. Hay otras dos anteriores en La Habana y Barcelona). *Escritura y comunicación*, Madrid, Castalia, 1975.

tología social cuyo descubrimiento pueda ser un primer escalón de su terapia (2).

Una base sociológica sobre la que montar una Teoría de la literatura y correlativamente una Crítica literaria se encontraría, de una parte, y con salvedades, en ciertas posiciones del mundo anglosajón divergentes del *New Criticism* y en autores de los que conocemos dentro del cajón de sastre de la *Nouvelle Critique* francesa; de otra, y sobre todo, en las teorías literarias de los marxistas que, aquí como en las demás cuestiones, buscan la explicación última de la realidad en las dimensiones economicosociales (3).

Intentamos en estas páginas indicar la virtualidad que conserva hoy, en este contexto, el método genético-estructural de L. Goldmann (1913-1970), uno de los más flexibles entre los derivados de las teorías literarias marxistas en Occidente y, a la vez, menos heterodoxo (4) con respecto a la coherencia última que reclaman los escritos fragmentarios de Marx y Engels sobre estas cuestiones y, sobre todo, la cosmovisión marxista del mundo en que se hallan implicados.

Tres razones por lo menos aconsejan, a mi juicio, la redacción de estas líneas: 1) la vuelta a Lukács (1895-1971) —de quien Lucien Goldmann se declara explícitamente deudor— que se está experimentando en algunos ambientes críticos en los años subsiguientes a su muerte, tras el período de discusión enconada que venía conociendo en los últimos años de su vida; 2) la clausura que la prematura muerte del propio Goldmann ha proporcionado al proceso itinerante de su metodología y que, a cinco años vista, tras la publicación de su homenaje, permite una ponderación desapasionada en medio de un silencio casi generalizado (el proceso de su popularidad parece haber sido inverso al de su maestro); 3) el hecho de que sea el ámbito hispánico uno de aquellos en donde se conserva más viva la herencia de Goldmann (5).

---

(2) De aquí el interés por las «subliteraturas». También trabajos serios como, por ejemplo, el excelente de J. A. Maravall, *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid, Gredos (B. R. H.), 1968, 2.ª ed.

(3) Estamos hablando a grandes rasgos: evitamos aquí entrar o salir en la cuestión de si es preciso «acusar» al marxismo de «economicismo».

(4) *Vid.*, para la diferencia existente entre la postura de L. Goldmann y la del neomarxista de la escuela de Frankfurt, T. W. Adorno, «Discussion extraite des actes du second colloque international sur la sociologie de la littérature tenu à Royaumont» *(Hommage à Lucien Goldmann)*, Ed. de l'Université de Bruxelles, Inst. de Sociologie, 1974, pp. 33-50.

(5) Dejando aparte la continuación que haya podido tener en la sección VI de la Escuela de Altos Estudios Prácticos de París o en el Instituto de Sociología de la Universidad de Bruselas, que dirigió Goldmann (y sin entrar en interioridades), es evidente la huella dejada por este autor en Venezuela, desde su estancia en Caracas, y en autores españoles, alguno de los cuales trabajaron con él en París. Cfr. la exposición teórica «La Sociología de Lucien Goldmann», *Revista de Occidente*, 105, Madrid, 1971, pp. 317-336, de

En los limitados márgenes de este trabajo, bastará con resumir su método: *El estructuralismo genético de base social* en cinco puntos, que de alguna manera siguen los expuestos por Goldmann en su artículo «Sociologie de la littérature: situation actuelle et problème de méthode» (6) y proponer, en otros tantos, cómo quedarían subsumidos en una aproximación que tuviera por fin establecer una crítica literaria asimiladora, desde fuera, de la operatividad de su sistema metodológico (7). Finalmente diremos dos palabras sobre cuál nos parece la valoración posible del Estructuralismo genético en Crítica literaria, prescindiendo del momentáneo favor u olvido en que se encuentre cinco años después del fallecimiento de su promotor.

Si hemos captado el pensamiento del autor, las características principales del *Estructuralismo genético de base social* serían las siguientes:

1. Pone de relieve que la relación entre el contenido de la obra literaria y el de la sociedad en que ésta nace no tiene necesariamente que ser coincidente. Los contenidos de conciencia de un grupo social y del escritor que a él pertenece pueden ser diferentes a los contenidos de las obras. Si queremos atribuirlo a influencias de tipo extrínseco, piénsese que el libro se escribe para que sea leído por un público no necesariamente coincidente con el autor; intrínsecamente, en Historia de la literatura es frecuentísima la contradicción entre las obras y los prólogos donde los autores exponen sus intenciones conscientes, que no tienen por qué ser *sus intenciones.*

2. Toda obra literaria, como hecho humano, tiene siempre el valor de estructura significativa, que no puede ser producto de un solo individuo, por cuanto la experiencia individual es demasiado limitada (en cierto sentido caótica y dispersa) para configurar la complejidad de tal estructura.

Esta posición que le lleva en otra parte a la afirmación «excesivamente elíptica» de la autoría social de la obra literaria no puede ser, a nuestro juicio, aceptada en su integridad. Pero cuantos creemos en la existencia de la personalidad creadora en la configuración

---

J. I. Ferreras, y los trabajos prácticos del mismo autor *Teoría y praxis de la novela. La última aventura de D. Quijote*, París, Ed. Hispanoamericanas, 1970; *La novela de ciencia ficción. Interpretación de una novela marginal*, Madrid, Siglo XX, 1972; *Estudios sobre la novela española del siglo XIX. La novela por entregas (1840-1900)*, Madrid, Taurus, 1972; *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, Madrid, Edicusa, 1973; *Los orígenes de la novela decimonónica*, Madrid, Taurus, 1973.

También trabajos como los de N. Pizarro, *Análisis estructural de la novela*, Madrid, Siglo XXI, 1970; o A. Berenguer, «Para una aplicación del método estructuralista genético al estudio del teatro español contemporáneo», *Prohemio*, II, 3, Madrid, 1971, pp. 503-512.

(6) *Revue Internationale de Sciences Sociales*, XIX, 4, 1967, pp. 531-555.

(7) Ya lo propusimos en otra ocasión en nuestro trabajo *La estructura social en la teoría de la literatura*, Madrid, 1973, pp. 28-33.

de la obra, aceptamos de buen grado el análisis estructural sociológico en cuanto integre el elemento —social, aunque en cierta medida factor de indeterminación— del autor.

3. La base social de una visión del mundo, de un universo literario, hay que buscarla poniendo en relación no los contenidos, sino la estructura de este universo con la de la conciencia empírica de un grupo social, que no ha de ser necesariamente, aunque sí será frecuentemente, aquel a que se encuentra vinculado el autor.

Esto explica que contenidos bien diversos puedan ser relacionados, porque responden a una estructura idéntica: «Un cuento de hadas, por ejemplo, puede ser rigurosamente homólogo, *en su estructura,* con la experiencia de un grupo social particular o, por lo menos, relacionarse con ella de una manera significativa.»

4. Frente a las demás Sociologías de la literatura, el Estructuralismo genético tiene la ventaja de ser particularmente apto para abordar el estudio de las cumbres literarias y filosóficas. Al no buscar una mera copia fotográfica del entorno, sino una estructura configurada literariamente, resulta que este análisis pretende dar cuenta de la estructura, unidad la más profunda de la obra, aquello que le hace ser lo que es.

5. Las estructuras categoriales que configuran un universo literario están relacionadas o son homólogas con estructuras categoriales de un grupo. Ahora bien, la experiencia demuestra que no siempre se plasman en la «conciencia colectiva» que para la Sociología tradicional es el imprescindible eslabón intermedio. De otra parte —piensa Goldmann—, esas estructuras categoriales traspuestas al universo imaginario creado por el artista «no son ni conscientes ni inconscientes en el sentido freudiano del término, el cual supone una represión, sino procesos no conscientes (...)».

Por estas razones, el análisis genético estructural de base social apunta a zonas a que no llega el solo estudio literario inmanente y contesta cuestiones que no pueden ser descubiertas por la Psicocrítica empeñada en bucear en la zona del inconsciente del autor.

En suma, el estudio de la obra literaria en el *Estructuralismo genético de base social* consiste en la búsqueda del sujeto colectivo de un texto dado. Sujeto que no será necesariamente una clase social o una conciencia colectiva, sino una «visión del mundo», en la línea señalada por Dilthey, pero entendida de forma rigurosa. Se trata, dicho de otra manera, de encontrar una coherencia que pueda ser homologada o al menos relacionada significativamente con la coherencia que revela la obra.

La Crítica literaria tendría que descubrir un nexo entre dos estructuras necesariamente adecuadas:

a) El que hay entre la visión del mundo como realidad y el universo creado por el autor.

b) El que hay entre este universo y el género literario, el estilo, la sintaxis, las imágenes, en resumen, los medios propiamente literarios que ha empleado el escritor para expresarlo (8).

Claro que para admitir esto hay que creer que, como puso de relieve con fuerza la escuela idealista, cada obra de arte es un todo orgánico, un universo acabado que tiene más coherencia interna que el conjunto todo de las obras del autor.

Los cambios experimentados en las diversas obras del teatro de Racine estudiado por Goldmann, al hilo de acontecimientos sociales, lo confirmarían plenamente.

Una Crítica literaria actual que pretenda llegar hasta los límites que señala como posibles el Estructuralismo genético deberá, a nuestro juicio, integrar los siguientes puntos:

A) Desvelar la estructura esencial significativa y más general de la obra. En el establecimiento de la cual deberá asumir las aportaciones de la Crítica erudita.

B) Buscar una estructura mental en la sociedad en que se dio la obra, que pueda ser homologada o, al menos, relacionada significativamente con aquélla. En su esclarecimiento empleará la exploración sociológica, el dato biográfico y las aportaciones de la Psicocrítica.

C) Relacionar el universo literario relevado con la estructura lingüística. En este punto es esencial la utilización metodológica de los estructuralismos lingüísticos y puntos de vista semiológicos.

D) Juzgar de la adecuación o no de la coherencia de la obra con la coherencia social con la que está relacionada y con los medios de expresión en los que está significada.

E) Poner en claro las preguntas fundamentales que quedan en pie después de toda la experimentación hecha de forma rigurosa. En este límite, sólo cabe intentar la explicación metafísica o la aproximación de ensayista o artista.

Estos principios entresacados de la teoría y de la praxis crítica de Goldmann nos proporcionan un método cuya operatividad se ha

---

(8) *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal y dans le théâtre de Racine*, París, Gallimard, 1955, p. 348. Existe traducción castellana en la Ed. Península con el título de *El hombre y lo absoluto*.

mostrado palpable en los estudios sobre Pascal, Racine, Malraux (9), del mismo autor. Aunque aquí y allá intentamos seguir este tipo de experimentación, aún no hay un *corpus* suficiente para decir la última palabra sobre la virtualidad práctica del camino emprendido.

Hay que añadir, sin embargo, que la asunción operativa que hemos hecho de los supuestos goldmannianos traiciona su pensamiento original. Buscar la explicación de una estructura en otra que la engloba y así sucesivamente en los dos momentos de *explicación* y *comprensión* encuentra en Goldmann su fundamentación en la Dialéctica y su carácter de respuesta *única y última* en la «apuesta» por un materialismo histórico (10), premisas ambas de las que no participamos.

Estamos en la línea de quienes piensan que la Dialéctica es una herramienta gnoseológica, que no debe desvirtuar la riqueza del objeto en sólo una bipolaridad. En cuanto a la «apuesta» por el materialismo en Goldmann (sobre la que ciertos marxistas que ven el materialismo como translúcida explicación de toda realidad se rasgan las vestiduras), nos parece no sólo arriesgada, sino no fundamentada, errónea.

Si las conclusiones, así las cosas, son significativamente distintas a ambos lados de la «apuesta», objetivamente serán idénticas si la aplicación metodológica ha sido rigurosa y feliz.

Unos creerán haber hallado la solución total o, al menos, la base empírica de una totalidad que se alcanzaría por sucesivas ampliaciones, otros tan sólo pretenderemos haber esclarecido científicamente una zona importante de la creación poética.

En definitiva, todo dependerá de la aceptación o no de lo que reseñamos como punto E en el esbozo de metodología de investigación literaria que dejamos expuesto.

Cabe aún preguntarse por el sentido de este tipo de investigación en los actuales momentos (Goldmann ha conocido una recepción ampliamente reticente).

Si nos referimos al carácter genético del método frente a los estructuralismos más formalistas (pensamos en Barthes), estamos ya en el momento de la vuelta del puro formalismo, por otra parte tan fructífero. En cuanto a la dimensión demasiado historicista del mismo, tenemos que oponerle el carácter suprahistórico de la creación literaria.

Así las cosas, la virtualidad del método se puede reconocer in-

---

(9) *Vid.*, además de *Le Dieu caché*, ya cit., *Pour une sociologie du roman*, París, Gallimard, 1965, 2.ª ed. (hay trad. cast. en Ciencia Nueva). Una bibliografía completa de L. Goldmann puede encontrarse en el *Hommage, cit.*, pp. 345-364.

(10) Cfr. L. Goldmann: *Structures mentales et création culturelle*, París, Anthropos, 1970.

tuitivamente a través de las prácticas críticas ofrecidas por Goldmann a que hemos hecho referencia, los límites proceden del sustrato conceptual implicado en la metodología.

Según hemos venido viendo, la crítica literaria que busca el poema y no el panfleto o el folletón tiene aquí uno de los pocos caminos de base sociológica que invitan a seguir en la línea de la búsqueda del arte. El valor estético de una obra literaria se mediría, con este supuesto, según la adecuación entre su universo y el universo mental del grupo social que plasme.

Sin embargo, no vemos cómo podría resistir esta afirmación una doble aporía:

1. Hay obras literarias de perfecta adecuación entre su universo y el universo mental de un grupo social, las cuales son claramente subliterarias. Piénsese, por ejemplo, en mucho del teatro español reciente de gran éxito de público, precisamente porque está *organizado* sobre una coherente trivialidad que responde muy bien a la coherencia de sectores triviales de la sociedad.

2. Nos interesan obras pretéritas que configuran estructuras categoriales humanas que respondían a una situación histórica dada, pero en cuanto nos interesan *hoy* demuestran que están enraizadas en una dimensión permanente: la dimensión humana irreductible a la pura historicidad.

Con este método no se resuelve el problema del *valor,* ni se «descubre» un sustitutivo de la personalidad creadora del artista, pero si no lo pretendemos, tal vez nos conduzca a lo más que se puede lograr —y más con el afinamiento de los instrumentos lógicos y matemáticos que ha tenido lugar estos últimos años— en lo que fue el pretérito intento de conseguir una ciencia de la literatura.—*MIGUEL ANGEL GARRIDO GALLARDO (Benito Gutiérrez, 45. MADRID-8).*

JULIAN GALLEGO ANTE LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO

El aparente realismo de la pintura española del Siglo de Oro esconde un complejo sistema de símbolos y referencias, producto de una sociedad habituada a ver en la realidad circundante constantes alusiones a ideas trascendentes. A lo largo de esta obra magistral (*),

(*) JULIAN GALLEGO: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro.* Madrid, Aguilar, Colección Cultura e Historia.

Julián Gállego, partiendo de los datos de la cultura, libresca y teatral, propia del siglo XVII, identifica una serie de elementos cargados de significación, ofrece diversas interpretaciones para ellos y señala la existencia de un mecanismo de lectura de los cuadros muy distinto al que hoy practicamos.

En el extenso prólogo sitúa el Siglo de Oro pictórico, algo desfasado con respecto al literario, coincidiendo, casi exactamente, con el siglo XVII. Durante este período se suceden tres generaciones de pintores, repartidos en tres focos principales: Sevilla, Toledo y Valencia.

La primera generación, que trata de desprenderse del manierismo ítalo-flamenco, tiene como artistas más destacados a Roelas, Pacheco y Herrera el Viejo, en Sevilla; Tristán, Maíno, Sánchez Cotán, Orrente y Carducho, en Toledo; y Ribalta, en Valencia. En Madrid sigue la escuela oficial del retrato, con Pantoja de la Cruz, Rodrigo de Villandandro y Bartolomé González, que cultivan también el cuadro religioso y el bodegón.

La segunda generación desarrolla los hallazgos de sus predecesores, efectuando a su vez audaces búsquedas. En este momento encontramos en Valencia a Ribera, Ribalta y Espinosa. En Andalucía a Zurbarán y Alonso Cano, creadores de la Escuela Madrileña con Rizi, Collantes, Vanderhamen y Pereda. Los temas cultivados por los artistas de este período son los de historia sacra y profana, retratos, bodegones y algunas tentativas mitológicas excepcionales.

La tercera, influida por los modelos de Rubens y los espectáculos teatrales, gusta del arabesco fogoso en la composición y de las efusiones de color. En el Sur trabajan Murillo y Valdés Leal, últimos pintores importantes de la escuela andaluza, mientras que Madrid se convierte en el centro artístico de España, con Mateo Cerezo, Antolínez, Carreño y Claudio Coello.

A lo largo de toda la primera parte del libro, dividida en cuatro capítulos, se habla de la cultura de los símbolos en la España del siglo XVII. En el primer apartado, tras aclarar los términos más confusos, se examinan tres relaciones de libros; la bibliografía que Lázaro de Velasco propone al final de su traducción de Vitrubio (siglo XVI), el catálogo de la Biblioteca de Diego Velázquez (siglo XVII) y la serie propuesta por Parrasio Tebano (seudónimo de Francisco Preciado de la Vega) en su *Arcadia Pictórica* (siglo XVIII). A través de ellas podemos conocer las obras que propagan la cultura simbólica en España, así como la evolución de esta cultura, desde fines del siglo XVI, cuando prevalecía la fábula enigmática, pasando por el XVII, en el que los misterios, tras haberse disimulado bajo triviales apariencias, termi-

nan por convertirse en sombras de lo que fueron, hasta el siglo XVIII, en el que el mito queda relegado al papel de divertimiento mundano o al de alegoría fácil, abierta a todos.

Entre los autores extranjeros que podemos considerar como fuentes de esta cultura simbólica española destacan:

Ovidio, con las *Herodias* y, sobre todo, con las *Metamorfosis,* cuya primera versión castellana, la más bella de las españolas, se hizo en Amberes, en 1551, en la imprenta de Steelsio. El autor de esta versión, Jorge de Bustamante, sigue la tradición eumerista, es decir, considera que las fábulas son derivación de la historia auténtica y que encierran provechosas doctrinas.

También alcanzan el éxito, con muchas y bellas ediciones, los *Jeroglíficos,* de Horapolo, en donde, bajo la forma de breve catecismo, se explica el sentido oculto de los jeroglíficos egipcios. Se publica por primera vez en Venecia, en 1505, por Aldo Manucio. En este librito encontramos símbolos que, ya directamente, ya a través de las adaptaciones de Alciato y Valeriano, serán universalmente aceptados: El león, personificación del valor y la fuerza; la abeja, del súbdito obediente; el elefante, de la majestad real... Sin embargo, ni todos estos símbolos son egipcios, ni todos concordantes, ya que algunos adoptan diversas interpretaciones.

Quizá por ello Pierio Valeriano trató de construir, sobre la base de Horapolo, un repertorio de símbolos. Titula su libro *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptorum aliarumque Gentium...*, y lo edita en Basilea, en 1500. En él se cita tanto a la Biblia como a la Antigüedad Pagana y contribuye decisivamente a la fijación de ciertos símbolos: la oveja será desde entonces la Inocencia; el sol, la Verdad; la palma, la Victoria...

De la generación anterior a Valeriano es Francesco Colonna, que edita en 1499, por Aldo Manucio, un libro simbólico llamado *Hypnerotomachia Poliphili.* En él se descubre un universo esotérico, en el que cada paisaje y cada monumento alberga un sentido oculto. Por otra parte brinda descripciones que influirán, indirectamente, en las fastuosas ceremonias de la Casa de Austria.

Pero el libro más influyente en España es *Emblemata,* de Alciato, constituido por una colección de dibujos, en los que se inspirarán innumerables pintores, comentados con *motes* en latín. Son magníficas sus ediciones de Augsburgo (1531), París (1534), Venecia (1546) y Lyon (1548-1551).

Derivación de los Emblemas de Alciato son las *Diverse Imprese,* de Paulo Giovio (Lyon, 1551). En otra de sus obras *Sententiose Imprese...*

vemos los *Jeroglíficos* de Horapolo asimilados a menesteres cortesanos.

Las *Imprese Illustri*, de Ruscelli, contiene una admirable serie de láminas, grabadas por Nicol Nehl, donde aparecen fielmente reproducidas los monumentos que se erigían para las entradas de los soberanos.

Muy utilizado para la interpretación de la pintura española ha sido la *Iconología* de Cesare Ripa, a pesar de los diversos sentidos que da a sus alegorías y atributos.

Entre las fuentes endógenas de nuestra pintura simbólica tenemos: las *Etimologías*, de San Isidoro de Sevilla; la Biblia; los *Evangelios apócrifos*, y la *Leyenda Dorada*. De estas obras proceden una serie de símbolos que se repiten incansablemente, debido a que los temas sacros constituyen las tres cuartas partes de la producción pictórica del Siglo de Oro español.

En cambio, el catálogo de pinturas mitológicas, aun incluyendo las obras perdidas, es reducidísimo. Situación comprensible si consideramos que hasta fines del siglo XVII este tipo de temas, salvo el de Hércules, que se populariza, son patrimonio exclusivo de reyes y grandes señores.

Sin embargo, literatos y poetas aceptan y propagan los temas mitológicos, pues incluso en los cuadernillos que llevaban los músicos ambulantes encontramos los dioses greco-romanos, aun en sus historias menos conocidas.

A la propagación de esta mitología contribuyen, de manera decisiva, las Academias, reuniones, un tanto esotéricas, en las que los participantes lucían, con pedantería, su cultura e ingenio. Nacen en Italia en relación directa con los libros de emblemas y empresas, pasando, bajo la protección de la Compañía de Jesús, a España, donde proliferan. Aquí se constituyen en centros principales, dada la importancia de sus Academias: Madrid, donde, entre las numerosas que allí existen, destaca la Academia Salvage (1612). Valencia, en la que se reúne Los Nocturnos, fundada en 1591 y considerada la más importante de provincias. Y Sevilla, donde sobresale por su actividad la de Francisco Pacheco.

Por otro lado, la corriente mitológico-pastoril que, arrancando de Garcilaso, subsiste todavía a principios del XIX con Meléndez Valdés, permite la difusión de la Mitología sin alarmar a los censores.

Sin embargo, a última hora surge una tendencia satírica contra los dioses de la antigüedad. Cervantes en su *Viaje del Parnaso* (1613) los presenta como personas vulgares e incluso poco recomendables. Quevedo en *La hora de todos y la fortuna con seso* describe un Olim-

po verdaderamente grotesco... Esto explica la actitud irrespetuosa de los pintores, como la ironía de Velázquez en la *Fragua de Vulcano* (Prado).

Dos causas pueden justificar estas sátiras contra el Olimpo. Por un lado, la vida llena de necesidades por la falta de dinero hace que sea muy difícil creer en una felicidad sensual, de tipo pagano. La otra razón es religiosa: gracias a la sátira, escritores y pintores demuestran que no son paganos ni herejes, y que sus fábulas son un entretenimiento sin consecuencias.

Pero más que la ideología preocupa a los censores la abundancia de desnudos, situación agravada con el decreto de las imágenes (3 de diciembre de 1562), en el que el Concilio de Trento prohíbe la representación de figuras desnudas en las iglesias. Asimismo los tratadistas de Bellas Artes, como Gilio, Ammanati, Zanotti... colaboran con la reforma tridentina.

Ante esta situación los artistas optan por utilizar la alegoría, mediante la cual las fábulas paganas se convierten en lecciones moralizantes. La alegoría triunfa, aunque algunos padres como San Agustín y San Gregorio de Tours clamen contra estas interpretaciones, que pueden llevar al confusionismo, y otros se rían de ellas, como Rabelais o Lutero.

Ya León Hebreo en sus *Diálogos de Amor* expone una correspondencia entre los hechos de la mitología grecorromana y las creencias cristianas.

Con los manuales de Giraldi, Conti y Cartari, se vulgariza la cultura mitológica. El libro de Cartari *Imagini degli dei delli Antichi* influirá, con sus dioses exóticos, en los inventores de emblemas y empresas.

De 1583 data el primer tratado de mitología escrito en español: La *Philosofia secreta...* de Juan Pérez de Moya, para quien la fábula es un lenguaje fingido ideado por los poetas para instruir deleitando.

El segundo tratado en castellano es el *Theatro de los dioses de la gentilidad* de fray Baltasar de Vitoria. Mantiene la tesis de que el mito pagano es una consecuencia de la fe cristiana, ya que los filósofos y poetas antiguos se basaron en la Biblia para redactar sus historias.

Coma es evidente, sólo cristianizada la Mitología pudo subsistir en España, ya que las circunstancias sociales y religiosas no permitían la eclosión de un arte pagano.

Un aspecto esencial de la cultura española del Siglo de Oro son los libros de emblemas, pues en ellos los pintores hallan temas e incluso composiciones prefabricadas.

Según Geneviève Beaudoux, «el período emblemático se inicia con Alciato, que le da una forma consistente y se acaba hacia 1690. El emblema se hace español tomando un tono, primero moral, luego religioso, pero bajo los últimos Austrias», cuando el emblema religioso decae, «el emblema moral o político se dedica a la educación del príncipe».

Las recopilaciones de sentencias y consejos para la educación del príncipe suelen ser obra de funcionarios o frailes que emplean el castellano y sienten gran afición a los proverbios y refranes. Tienen como fuentes la Biblia, la Historia de Roma antigua y la historia de España.

Tan numerosos como ellos son los libros religiosos, donde, en ocasiones, ilustran los episodios de la historia sagrada con símbolos y alegorías.

Existen una serie de libros de capital importancia desde el punto de vista de la ilustración simbólica:

Muy útil a los pintores, aun cuando no sea un libro de emblemas, es *Monumenta humanae salutis*, de Arias Montano. Del mismo autor es *Virtutis exercitatissimae probata Deo Spectaculum*, libro emblemático sobre temas de la Biblia.

De 1588 es la *Chronographia* de Jerónimo de Chaves, un repertorio científico, aunque ilustrado con láminas, sacadas de Horapolo y de los Triunfos clásicos.

Juan de Borja publica en Praga, en 1581, *Empresas morales*, con elegantes estampas que representan objetos de sentido simbólico.

En 1589 el librero Juan de la Cuesta publica en Segovia los *Emblemas morales* de Juan Horozco y Covarrubias, donde se explica la teoría y práctica de hacer emblemas, empresas, etc. Contiene además cien emblemas, cuyos grabados son muy poco innovadores, seguidos de comentarios en prosa. Salvo el mote, de ordinario en latín, el texto va escrito en castellano. Aunque los símbolos proceden de las Sagradas Escrituras, dedica varios capítulos a la mitología clásica, ya que sus fábulas se corresponden con las historias cristianas.

Hermano del anterior es Sebastián de Covarrubias y Horozco, que en 1610 publica *Emblemas morales*, con 300 emblemas, cuyos grabados no van más allá de lo correcto. Toma como fuentes de inspiración la Biblia y las *Metamorfosis*, de Ovidio, pero sin olvidar al resto de los escritores clásicos.

El interés de los jesuitas por los emblemas y jeroglíficos se ve reflejado en *Comentariorum in Job Libri tredecim*, de Juan de Pineda, publicado en 1598.

En 1599 aparece en Madrid el tercer libro español de emblemas: las *Emblemas moralizadas,* de Hernando de Soto, con más mitología que los de los hermanos Horozco-Covarrubias, aunque siempre llevados a una moral cristiana. Con el emblema de Fedra acusando a Hipólito, Soto introduce en la Península el ciclo tebano, tan fecundo en consecuencias trágicas y teatrales.

Con Otho Vaenius se inicia una corriente que sacraliza el erotismo. En 1608 publica en Amberes, con la colaboración del grabador C. Boël, *Amorum emblemata,* uno de los eslabones más evidentes entre el intelectualismo de los primeros emblemistas y la sensualidad de los últimos. Este libro, en cuyas láminas aparece constantemente Cupido, es el responsable, en gran parte, de la multitud de amorcillos que invade el arte europeo del Seiscientos. Para mayor confusión entre Eros y el Angel, Vaenius publica en 1615 *Amoris divini emblemata,* en el que sacraliza los temas paganos.

Se produce tal contaminación entre lo sacro y lo profano, que surge un curioso género de libros de diversión sobre temas religiosos. Uno de ellos es *Entretenimientos y juegos honestos y recreaciones christianas,* de fray Alonso Remón (Madrid, 1623), libro emblemático aunque carece de ilustraciones.

En esta línea, aunque más desorbitadas, son las obras de Alonso Ledesma, quien en sus *Conceptos espirituales,* comparando lo sacro y lo profano, cae incluso en la irreverencia. Un paso más da en sus *Juegos de Nochebuena...,* donde propone una serie de juegos transformados en ejercicios de devoción.

Remón y Ledesma son dos casos de toda una corriente de vulgarización de lo sagrado que acontece a principios del siglo XVII, y que encontraremos en algunas de las más grandes pinturas españolas del Siglo de Oro. La Inquisición consigue extirpar la herejía de España juzgando rigurosamente a sus seguidores, aunque una vez dominados, su rigor disminuye.

Un libro riquísimo en repercusiones, que nos ayuda a comprender ciertos aspectos afeminados del arte religioso del Seiscientos es *Affectos divinos con emblemas sagradas,* que Pedro de Salas publica en Valladolid, en 1633. Este libro es la adaptación española de *Pia desideria emblematis...* del jesuita Hermann Hugo (1.ª ed. 1624), quien aplica a la devoción el tono galante y amable inaugurado por Vaenius. Las láminas de la edición castellana copian con torpeza las de la príncipe, lo cual no impidió que sirvieran de vehículo de un sentimentalismo tierno y sensual, como el de ciertos cuadros de Murillo.

De este mismo año son los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho, donde ya se advierte la afición, cada vez mayor, por la alegoría.

Entre los tratados emblemático-políticos se cuentan las *Empresas políticas,* de Saavedra Fajardo, publicadas en Munich, con el título *Idea de un príncipe político christiano,* en 1640. Sus empresas, de mediocre iconografía, tuvieron escasa influencia en pintura, pero fueron semilla de otros libros emblemáticos: El de Solórzano Pereira (1651), quien intenta reconciliar las fábulas paganas con la religión; el de Andrés Mendo (1642), cuyos emblemas nos dan el sentido de los objetos que aparecen, en algunos lienzos, junto a los reyes; y el de Alejandro Luzón de Millares (1664).

Otro tratado emblemático-político es el de Alonso Núñez de Castro *Séneca impugnado de Séneca...,* cuya versión definitiva nos interesa por ciertos detalles simbólicos aplicables a la representación del rey, y porque da ocasión a Juan Baños de Velasco de contestar con su *L. A. Séneca ilustrado con blasones políticos...* (Madrid, 1670), uno de los más bellos libros emblemáticos españoles.

Hay dos libros que, aun sin ilustraciones, nos pueden ayudar a la interpretación de ciertos objetos figurativos empleados por los pintores· la *Hnomoglyphica,* en el que el padre Nieremberg expresa su concepto del universo, y *Ocios morales,* de Félix Espinosa y Malo, donde encontramos símbolos de gran interés.

Hay otro grupo de libros emblemáticos: las grandes obras de la literatura alegórica, en los que su relación con la alegoría se esconde tras un aparente realismo.

Por último, y sin pretender agotar la bibliografía sobre el tema, recordemos la existencia, junto a estos libros teóricos, de otros que describen ceremonias y festejos, celebraciones en las que los jeroglíficos, emblemas y empresas desempeñan un papel primordial.

Pero no sólo las recepciones oficiales y las ceremonias del culto, sino toda la vida cotidiana, se carga de simbolismo y toma un aire teatral.

La afición a las ceremonias teatrales y fastuosas, común a toda la Europa del siglo XVII, ofrece en el mundo hispánico ciertos caracteres gestuales y simbólicos, emparentados con el teatro nacional y los juegos de ingenio.

El arte sigue esta misma senda: la pintura colabora con el teatro, y la arquitectura, de materiales pobres, se cubre con frescos y doradas cornisas, auténticos decorados teatrales. El estilo churrigueresco repite, en granito y caliza, las máquinas para espectáculos de tipo calderoniano.

Sobre este teatro, que tanto influye en la vida española del Siglo de Oro, nos ha dejado interesantes noticias Brunel, llegado a Madrid en 1655. Son escasísimos elementos, el público madrileño comprendía

lo que se estaba representando en la escena. Pero los reyes españoles gustaban de los nuevos decorados, inventados en Italia, que se transformaban a la vista del público. Ellos podían costear este tipo de maquinaria escénica, que, con Calderón de la Barca y el escenógrafo Bacchio Bianco, alcanza su mayor complejidad y perfección.

El sentido teatral brilla, sobre todo, en la esfera monárquica, y en la religiosa, campos, casi exclusivos, de la gran pintura. En la corte se desarrolla una cultura de ademanes y gestos establecidos, ceremoniosos; una cultura de emblemas, símbolos y alegorías, en íntima relación con la vida italiana. Se distingue al rey, en su voluntaria sobriedad, por algunos detalles simbólicos que indican su naturaleza semidivina. También los validos contribuyen a la cultura alegórica y teatral, gracias a los aduladores que intentan atraer sus gracias con halagüeños jeroglíficos.

Una de las principales obligaciones del soberano es viajar, dejarse ver de su pueblo. Su entrada en las ciudades lleva aparejado un despliegue de efímeras construcciones llenas de empresas, alegorías, escenas mitológicas con un sentido de alabanza al rey, etc., en las que colaboran pintores y poetas, y a las que se toma creciente afición a partir de Felipe II. A la descripción de cada una de estas fiestas se dedica un libro. El que va a ser modelo y repertorio de entradas en el Seiscientos es *El ... viage del ... principe D. Phelippe ... desde España a sus tierras de la baxa Alemaña,* escrito por Juan Calvete de Estrella y publicado por Martín Nucio, en Amberes, en 1552. Es una enciclopedia de inscripciones, emblemas, alegorías y empresas.

También las recepciones portuguesas ofrecen datos curiosos. Varios libros han perpetuado estas fiestas, pero el más rico de todos es el de Juan Sardina Mimoso sobre la real tragicomedia representada por los jesuitas de Lisboa en honor de Felipe III, donde se revela, ya en el primer cuarto del siglo XVII, una complejidad increíble en la escenografía. De las últimas páginas, dedicadas a la entrada propiamente dicha de Felipe III, se sacan dos conclusiones: que incluso las clases menos cultas compiten en emblemática y que para una misma idea hay tal pluralidad de símbolos que se precisan explicaciones escritas.

Leonardo del Castillo escribe *Viage del Rey Nuestro Señor Don Phelippe IV a la frontera de Francia* (Madrid, 1667). Sus datos revelan la paulatina paganización de la corte francesa, mientras que la devoción se impone en la corte de Madrid.

Mucho más suntuosos e impresionantes que las entradas son las ceremonias fúnebres y los catafalcos reales, descritos en gran can-

tidad de libros y opúsculos. Uno de ellos, anónimo, publicado en 1603, habla del monumento erigido por el Colegio de Jesuitas de Madrid en honor de María de Austria. En él se reseña el papel preponderante que se concede a los jeroglíficos, distribuidos por toda la iglesia. Esta decoración será el punto de partida de un derroche de símbolos que durará un siglo.

Entre los más suntuosos monumentos funerarios, en los que no se ahorran fingidas estatuas, pirámides, leones dorados, etc., se cuenta el de Isabel de Borbón en los Jerónimos de Madrid, en 1645, y el que la iglesia de la Encarnación, también de Madrid, dedica a Felipe el Grande, muerto en pleno furor de pompas fúnebres, por lo que muchos monumentos se erigieron en su honor.

La moda, italiana, de los espléndidos monumentos funerarios, pasa a España, quien influye decisivamente en las exequias francesas.

Este culto teatral y simbólico se completa con el culto a las reliquias de los santos. En El Escorial se recogen los restos de santos puestos en peligro por las depredaciones calvinistas o anglicanas. Estas reliquias, como las de San Eugenio, que se inhuma en la catedral de Toledo, o las de los santos Justo y Pástor, que se conservan en Alcalá de Henares, se trasladan con regia magnificencia, erigiéndose arcos triunfales como si se tratara de la entrada de un rey.

Con el mismo boato se trasladan las imágenes de personajes sagrados, como la de la Virgen del Sagrario, entronizada en la catedral de Toledo, en 1616. Esto nos lleva al tema de las procesiones, que derivan de los *triunfos* paganos, pero también del transporte del Arca de la Alianza. Durante el siglo XVII, quizá por influjo de los cuadros vivos de Bruselas y Amberes, se difunden en España grupos escultóricos en madera, llamados pasos, totalmente popularizados a mitad de siglo.

Las canonizaciones y beatificaciones de santos de origen español o portugués producen a mediados de siglo las fiestas más suntuosas, con profusión de triunfos y jeroglíficos. Especial esplendor adquiere la que se realiza en honor de San Fernando, en 1671, narrada por Fernando de la Torre Farfán, para lo cual la enorme nave de la catedral de Sevilla fue profusamente adornada por Valdés Leal, Simón de Pineda, Murillo y otros. No queda atrás la de Santo Tomás de Villanueva, en Valencia, pues aquí es toda la ciudad la que se engalana con curiosos inventos, como fuentes, escenarios callejeros...

Con esto queda demostrada la existencia en todas las capas sociales de la España del siglo XVII de una cultura teatral, plena de

símbolos y alusiones, más bien superficiales, cuyo conocimiento nos es necesario para penetrar el sentido de la pintura seiscentista, en la que el simbolismo contaba más que los valores puramente pictóricos.

Tras estos datos culturales comienza la segunda parte del libro, donde se estudia la significación o las diversas interpretaciones que pueden tener determinados elementos de la pintura.

Para un espectador culto del Siglo de Oro, un cuadro equivalía a una obra literaria, ya que en él podía leer sin dificultad, examinando sus elementos simbólicos, que podían ser objetos, actitudes, colores...

A lo largo del siglo XVII, la pintura sufre una serie de cambios, desde las obras cuyo enigma reside en las imágenes a las pomposas alegorías de finales de siglo, que podemos apreciar examinando algunos de los grandes conjuntos simbólicos o alegóricos.

Aunque anterior a esta época, podemos considerar la decoración que adorna la bóveda de la Biblioteca de El Escorial, como punto de partida y modelo de una pintura simbólica, cuyo misterio reside en las imágenes, ya que nos sería casi imposible entender el sentido de sus composiciones, mezcla de alegorías profanas y religiosas, sin las explicaciones del padre Sigüenza o del padre Zarco. Cosa que no sucede en la Capilla Sixtina, de Miguel Angel, en la que se basan Peregrino Tibaldi y Nicola Granello para realizar la bóveda escurialense.

Otro tipo de pintura alegórica es la formada por conjuntos de lienzos, en los que cada cuadro sólo tiene sentido en relación con los de su serie, y cada serie sólo se explica articulada con las del resto del edificio. Cada uno de estos lienzos son representaciones realistas, pero el encadenamiento de todos constituye una alegoría. Estos conjuntos pictóricos, encargados por órdenes religiosas, son abundantes, sobre todo en Sevilla. Como ejemplo tenemos el de la Merced Calzada, de esta ciudad, que encarga a Zurbarán una serie para conmemorar la canonización de su fundador, Pedro Nolasco.

Hay también una alegoría de tipo interno en la que conviven, sin mezclarse, la realidad y la fábula. El mejor ejemplo es el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. En él, una serie de los trabajos de Hércules, pintada por Zurbarán, simbolizaba las excelsas virtudes del soberano de España. Bajo estos cuadros, un conjunto de lienzos, cuyo tema eran las glorias bélicas españolas, demuestran la práctica constante de las virtudes aludidas por Zurbarán.

Como ejemplo de una lección moral, explicada en distintos cuadros, tenemos el Hospital de la Caridad de Sevilla, fundado por Mi-

guel de Mañara, probable autor de dicha lección moral, que sería: la caridad es la virtud predilecta de Dios. Esta idea es reflejada por Murillo en cuatro lienzos: *El milagro del agua, La multiplicación de los panes y los peces*, que ilustran las obras de misericordia «dar de beber al sediendo» y «dar de comer al hambriento»; *Santa Isabel curando a los tiñosos* y *San Juan de Dios curando a un enfermo,* que demuestran la caridad de los santos. También para este hospital pinta Valdés Leal dos jeroglíficos, más conocidos por *Postrimerías,* inspirados en el *Discurso de la Verdad,* de Mañara. Estos jeroglíficos están íntimamente relacionados con la cultura simbólica, y los libros de emblemas, como lo demuestran los objetos allí representados: la antorcha aparece en las *Empresas de Borja* y en los *Proverbios* de Pérez de Herrera con el mote *humo es la vida.* El esqueleto con la guadaña aparece en los catafalcos y sepulcros principescos. El brazo que sale de las nubes sosteniendo una balanza aparece en Juan de Villaba y Baños de Velasco. El sarcófago figura sin cesar en los emblemas...

Con la influencia flamenca, la importación de grabados y el desarrollo de la pintura al fresco en la Escuela Madrileña cambia la mentalidad de los artistas hacia la gran alegoría de tipo internacional, de la que son buenos ejemplos la decoración de la escalera de El Escorial y el techo del Casón del Buen Retiro, ambos de Lucas Jordán; el interior de San Antonio de los Portugueses, por Carreño, Rizi y Jordán; las bóvedas de la iglesia de la Mantería, en Zaragoza, por Claudio Coello...

Un conjunto alegórico español es el Sagrario de la Cartuja de Granada, que, decorado en 1712, es consecuencia y límite del Siglo de Oro, a la vez que abre las puertas al Rococó de las grandes abadías e iglesias de Europa Central.

Aunque en España, especialmente en Andalucía, se hacen sagrarios y camarines de aspecto teatral, el gusto se inclina hacia la alegoría europea, apartándose así nuestra pintura simbólica de la devoción a los temas cristianos y monárquicos, que había sido su razón de ser, aunque no pudo librarse de los ya petrificados modelos iconográficos.

A la fijación de la iconografía contribuyen, de forma decisiva, los tratadistas, entre los que destacan Vicente Carducho, con sus *Diálogos de la pintura* (1633), y Francisco Pacheco, con *El arte de la pintura,* publicado en 1649.

Carducho propugna una iconografía antiarqueológica, es decir, permite representar los temas religiosos como escenas de la reali-

dad contemporánea, con lo que se convierten en auténticas pinturas de género.

Pacheco propaga algunos modelos simbólicos de iconografía religiosa, como la Inmaculada Concepción. Su *Arte de la pintura* es un repertorio de temas sacros, aunque omite lo referente al Antiguo Testamento, caso frecuente en la España del siglo XVII, quizá como reacción contra los protestantes e incluso los judíos. La forma intensamente realista con que Pacheco expresa verdades invisibles es influencia de la composición de lugar que San Ignacio aconseja en sus *Ejercicios espirituales*. En este sentido debemos interpretar muchas obras de Cotán, Zurbarán, Murillo o Velázquez.

La Compañía de Jesús, que tanto influye en los pintores con su afición a los pequeños detalles, contribuye también al desarrollo de una cultura simbólica y alegórica basada en la *Autobiografía* de San Ignacio, dictada al padre Gonçalves de Cámara, cuyas visiones son alegorías. Pero la mayor influencia de los jesuitas se da en elementos que no son objetos, como la luz, repetidamente señalada por San Ignacio en sus visiones. Se produce una iconografía aceptada por otras órdenes, ya que, en realidad, no hay estilo pictórico distinto para cada orden religiosa, sino más bien diversidad de temas, que suelen ser la devoción a Jesús y María, la Eucaristía y los santos patronos.

A este repertorio iconográfico hay que añadir los nuevos santos, cuyos atributos y símbolos se definen en las fiestas de su canonización en Roma y en las que conventos y ciudades celebran en su honor. Su imagen oficial, figura en el estandarte levantado en la basílica vaticana, pero tan importante como ella será el objeto que permitirá al pueblo identificar al santo.

Así se define una complicada imaginería postridentina, bastante alejada de la sencillez que predicó el Concilio de Trento.

Vamos a ver ahora el simbolismo de objetos concretos.

En la España del Siglo de Oro existía una acusada tendencia a materializar las ideas, aunque también se daba el caso contrario: un objeto cotidiano constituía una referencia al mundo invisible: una taza de agua puede significar la pureza fecunda de María (Zurbarán), o una rosa, el Amor (Murillo). De tal forma es así que, cuando el pintor quiere plasmar la visibilización de ese mundo invisible, lo hace calcando la realidad cotidiana, aunque añadiendo los elementos simbólico-realistas necesarios para identificar la escena.

Cualquier elemento de un cuadro puede tener un sentido simbólico: el color, el vestido del personaje, su belleza, unas flores... Por ejemplo, en el cuadro de Giorgione *Cristo entregando las llaves a*

San Pedro identificamos las tres mujeres que aparecen junto al apóstol por el color de sus vestidos: la Fe, de negro; la Esperanza, de verde, y la Caridad, de rojo.

La belleza simboliza la virtud, y la fealdad el vicio, aunque no hay univocidad de valores en la pintura, y muchas veces la fealdad es sólo producto de la afición al detalle auténtico.

Incluso el instrumento de trabajo de un santo se puede convertir en emblema. En este momento incluso los jardines pueden ser verdaderos cuadros a la vez figurativos y simbólicos.

El lenguaje de las flores pertenece a esa cultura de empresas y motes, tan llena de ambigüedades: así, la rosa es a la vez símbolo de Amor y de Silencio; el clavel, emblema de amor humano, toma junto a la Virgen el sentido de Amor divino; la margarita simboliza la misericordia; la violeta, la modestia; la azucena, la pureza... Pero, a pesar de su ambivalencia, es relativamente fácil identificar el sentido de una flor cuando conocemos las virtudes de los personajes representados. Más difícil es la interpretación de las flores aisladas y de las que acompañan a un personaje sagrado, pero refiriéndose a un hecho concreto de su historia. Tenemos como ejemplo la *Sagrada Familia,* de Zurbarán, en la que San Juanito ofrece a la Virgen un canastillo, en el que, entre las flores, encuentra la manzana del pecado original, que coge para remediar el mal.

Las frutas pueden significar el sentido del gusto, como esos chicos comiendo fruta, de Murillo, o bien actitudes morales: en el *Bodegón Contini,* de Zurbarán, encontramos, entre otros elementos, un cesto de naranjas y azahares que significaría la virginidad fecunda de María.

A pesar de la objeción que representa el hecho de que los grandes tratadistas como Pacheco, Carducho y J. Martínez desdeñen la pintura de bodegones, su simbolismo es cierto, pues en el inventario de los cuadros de Sánchez Cotán, en 1603, se citan once cuadros de frutas, verduras, aves y flores, que son ofrendas a la Virgen.

Otro aspecto de la naturaleza muerta es la *vanitas,* representada en un principio por una calavera, y a la que posteriormente se van añadiendo otros elementos que simbolizan los placeres y glorias del mundo.

En Pereda, las calaveras simbolizan despojos de la muerte, aunque en ciertos casos son recuerdo de Adán. Quizá más famosas que las de Pereda son las vanidades de Valdés Leal. En su *Jeroglífico de la Vanidad,* hoy en el Wadsworth Atheneum, de Hartford (Connecticut), podemos apreciar el simbolismo de los elementos que componen esta variante de la naturaleza muerta: un ángel levanta las cor-

tinas (las apariencias) para enseñarnos el Juicio Final. A la izquierda, un angelote hace pompas de jabón (la fugacidad de la vida). Más cerca aún vemos un cráneo coronado de laureles (vanidad de las glorias humanas), un reloj de bolsillo abierto (la hora que pasa y que mata), un jarrón de cristal (fragilidad) lleno de flores que se deshojan (todo se marchita)... Este lienzo muestra el carácter de la alegoría moral española, que, a diferencia de la flamenca, o italiana, nos habla de ideas trascendentes a través de objetos cotidianos.

Las *vanitas* se pueden emplear como atributo de un santo, en cuyo caso los objetos pueden aludir a sus actividades, a sus virtudes o a su martirio. Cuando se aplican a la identificación de un ermitaño, se convierten en una auténtica panoplia del santo penitente.

Un accesorio importante con su correspondiente simbolismo es el vestido. El mero hecho de que el personaje esté desnudo indica su baja calidad. En cuanto a las figuras vestidas, además de los hábitos monacales, había un traje de cristiano, que eran las armaduras contemporáneas, y otro de pagano, el uniforme de los soldados de la Roma clásica. El traje militar romano desaparece después de la pintura española, excepto en San Hermenegildo (arriano convertido), santos Justo y Pástor y en los ángeles. La Sagrada Familia y los apóstoles visten túnica y manto clasicistas. Los verdugos de los mártires cristianos suelen llevar el turbante árabe, pues para un español del siglo XVII moro equivale a pagano. Los caminantes, como Santiago y la Virgen y San José en su huida a Egipto, se representan con un sombrero de alas anchas. El sombrero de fieltro o paja da un aire pintoresco a la Divina Pastora, motivo de la iconografía española surgido al aplicar a la Virgen la parábola del Buen Pastor.

La representación de los pastores que adoran al Niño adquiere gran importancia en la iconografía del siglo XVII, debido posiblemente a la certeza de que en ellos no había mezcla de sangre judía. A partir del lienzo de Pantoja, de 1605, los pastores llevan trajes y objetos contemporáneos.

Muchos otros elementos tienen un sentido simbólico: el cordero, regalo pastoril, es también símbolo de Cristo. La Giralda y la Torre de Jadraque a los pies de la Virgen es la *turris eburnea* de la letanía... Pero no se pretende aquí formar un catálogo, sino descubrir los mecanismos que hablan al espectador. Vamos a hacerlo en el retrato.

El retrato adquiere gran importancia en el Siglo de Oro español. El pintor nos da a conocer la identidad del retratado mediante accesorios tan comunes como los muebles o los vestidos. Uno de estos accesorios es la mesa. Además de la mesa de trabajo, como la del

San Ildefonso del Greco, hay otro tipo de mesa, junto a la que aparece el rey o personas de sangre real en los retratos velazqueños, que debe ser atributo de majestad y de justicia, ya que, fuera de las personas regias, sólo la encontramos en el retrato de don Diego del Corral, alto magistrado de justicia, y en el del omnipotente Olivares. Esta mesa no se usa para sostener objetos, a no ser que sean tan simbólicos como ella misma.

El reloj tiene el sentido emblemático que le dio Covarrubias del tiempo que se va y la muerte que viene. Pero también tiene otras acepciones: el reloj que Alonso Cano representa en el retrato del historiador Solís significa: el tiempo se detiene en la historia. El que emplea Murillo en el retrato del eclesiástico Justino de Neve, siguiendo a Ripa, toma el sentido de: el prelado es el reloj del mundo, que no debe adelantarse ni atrasarse.

También el espejo tiene varios significados. Puede ser el símbolo del alma devota en contemplación, según visión de Santa Teresa. Aplicado a la Virgen, es el *Speculum Sapientiae* de la letanía y el Amor Divino. También puede significar el conocimiento de uno mismo, y, como consecuencia, el desengaño. En este sentido se emplea en las *vanitas* francesas. En otros casos es el símbolo de la constancia y el tiempo, que todo lo cambia, permaneciendo él mismo. Ripa lo da como atributo de la Prudencia, y Andrés Mendo, en su «príncipe perfecto», afirma que el príncipe debe ser espejo de su reino.

Como atributo de majestad encontramos el cortinaje, que permite a Velázquez realzar la majestad del retratado, a la vez que ensaya efectos de luz.

También es atributo de alto rango el sillón, puesto que sólo el rey podía tomar asiento en él. La silla señala la categoría de los príncipes, la reina y rarísimas damas, como la condesa-duquesa de Olivares. También el bufón *Calabazas* aparece junto a una silla, pero por ser plegable se considera de menor autoridad.

Los perros y los caballos se utilizaban como elementos simbólicos. El perro significa la caza, cuyo ejercicio, en aquel momento, era una preparación para el oficio de rey, para la guerra. Por este motivo, los reyes y herederos se representan acompañados de una escopeta y varios perros.

También los retratos ecuestres son privativos de la familia real y la más alta nobleza. En Velázquez, los caballos adoptan dos posturas: al paso, con aire solemne, propio para entradas de reinas, y en corveta, emblema, según Alciato, del que no sabe lisonjear. El caballo montado es símbolo de poder y destreza.

Hay otros accesorios también simbólicos, aunque menos elocuentes. Sin embargo, echamos en falta la columna y la balaustrada, omnipresentes en los retratos de otras escuelas.

También hay actitudes y rasgos físicos atributos de majestad. Se representa al rey en una actitud estatuaria, intemporal, con la fisonomía de los Habsburgo, que en el Seiscientos encara la idea de majestad, pues esos rostros no son sólo los de los príncipes españoles de la Casa de Austria y de los Absburgo germánicos; son también los de los reyes de Inglaterra, los de los franceses Luis XIII y Richelieu, los de algunos cardenales italianos... Es decir, son los propios de los príncipes de sangre y grandes señores.

Todos estos datos ponen de manifiesto un complicado sistema de referencias oculto bajo el aparente realismo de la pintura española del Siglo de Oro.

También la composición de un cuadro puede tener un sentido simbólico, variable según la ordenación de los elementos, su jerarquización y sus relaciones con los personajes, como demuestran los escritos de Calderón y del arquitecto Juan de Herrera.

En los cuadros de exterior, el paisaje era un accesorio más, que nunca se copiaba del natural. Se tomaban, eso sí, apuntes, que se utilizaban en el taller para componer un paisaje ideal, cargado de simbolismo, igual que en el teatro, que fuese adecuado para acompañar al personaje representado junto a él. Por ello nos resultan tan extraños los dos paisajes de Villa Médicis, cuya técnica bosquejada y la frescura de sus tonos nos prueban que Velázquez los pintó al aire libre.

El resto de las pinturas velazqueñas se pintaron en el taller, donde los modelos posaban muy poco, pues los ricos trajes se colocaban en un maniquí que permitía al maestro estudiar durante largo tiempo los efectos de luz y calidad de las telas. Para los caballos había abocetado un caballo-modelo, en corveta. Otras veces se inspiraba en estampas, como las de Antonio Tempesta, en cuyo Nerón se inspiró para el caballo del príncipe Baltasar Carlos. En sus composiciones influyen incluso escenas teatrales; tal es el caso de *La rendición de Breda,* que Velázquez pintó por las mismas fechas que se representaba en Madrid el *Sitio y rendición de Breda,* de Calderón. Sin embargo, sus lienzos dan una sensación de todo único, copiado del natural, debida principalmente a su preocupación por el problema de las tonalidades en relación con la distancia y a la aplicación de sus observaciones directas de la luz y el aire.

Por regla general, la composición de las pinturas del siglo XVII que representan un paisaje está formada por un primer término,

donde se desarrolla la acción principal, y un segundo término que no corresponde, generalmente, al primer plano. Sin embargo, hay excepciones. Por ejemplo, Maíno, en la *Recuperación de Bahía,* coloca la escena principal, sacada de la obra de Lope de Vega *El Brasil restituido,* en segundo término, poniendo delante una escena secundaria, pero cargada de simbolismo: junto a una madre con sus hijos, una mujer atiende a un soldado herido. Es decir, la Caridad triunfará sobre la Guerra.

Mucho más común es la repersentación de interiores con una *puerta o ventana al fondo,* que señala la ambivalencia interna-externa de la escena.

Los penitentes se suelen representar en una cueva, elemento figurativo procedente del teatro medieval, donde coexisten dos fuentes de luz: una, la de la entrada, al fondo de la gruta, y otra, sobrenatural, que cae sobre el rostro del penitente. La cueva, como expresión de un mundo subterráneo, cercano al de los muertos, tiene un sentido de renuncia, de muerte de los sentidos. Este es también el significado de las tinieblas que rodean a los penientes del Greco, Tristán, Ribera, Murillo...

Sin embargo, Velázquez, cuando tiene que pintar sus *Santos ermitaños* (Prado), vuelve a la antigua tradición del cuadro por episodios, y es en los temas profanos, como *Las meninas* y *Las hilanderas,* donde usa la composición de un espacio cerrado con una abertura en el fondo. Mucho más que Velázquez, usará este sistema Carreño en los retratos de Carlos II y su madre, Doña Mariana.

El fondo neutro aislando la figura de un santo va a ser muy utilizado en la España del Siglo de Oro. Uno de los tipos de santo aislado es el que podríamos lllamar santo-estatua, que deriva de la pintura de retablos de la Edad Media, imitación, a su vez, de las tallas policromadas, que influyeron mucho en la pintura del siglo XVII, especialmente en Zurbarán, cuyos santos son auténticos objetos. También cultivan este tipo de santos-de-talla Ribera, Valdés Leal y Claudio Coello.

También solo se representa el santo-apoteosis, pero rodeado de un halo de luz, con angelotes que portan sus atributos o símbolos, y en una actitud de medianero entre Dios y los hombres. De esta manera se representan algunos santos, como el San Hermenegildo, de Herrera, *el Mozo,* y el San Agustín, de Coello, pero especialmente la Inmaculada Concepción, motivo iconográfico que evoluciona en el siglo XVII, desde las Inmaculadas de Zurbarán, que semejan tallas, pasando por las de Murillo, a las vaporosas de Antolínez. Velázquez,

siempre revolucionario, utilza el fondo luminoso para personajes humanos, como Pablos de Valladolid.

Otro tipo de santo aislado son las santas que andan, producidas casi exclusivamente por el taller de Zurbarán. Estas santas, ataviadas con lujosos trajes, no se relacionan con los devotos, ni tampoco entre ellas, sino que forman un cortejo celeste, último brote de las basílicas bizantinas.

En cuanto a las escenas con santos, son frecuentes las apariciones y sueños. También se admite el encuentro de dos santos que se vieron en vida o milagrosamente después de la muerte, como en el Entierro del Conde de Orgaz, pero, debido a un deseo de verosimilitud, no es frecuente la *sacra conversazione,* tan cultivada en Italia y Flandes, a no ser algún italianista de fines del siglo XVI, como Blas del Prado, o algún aflamencado de fines del XVII, como Claudio Coello. Sin embargo, se admiten los santos por parejas, supervivencia de los retablos medievales, en los que la devoción de los donantes hacía representar juntos dos santos sin relación alguna.

La postura en que se representa a cada santo y la actitud de sus manos son elementos significativos que nos revelan sus cualidades y virtudes. Si está ante un escritorio es un intelectual; si de rodillas, un penitente. Los dedos abiertos sobre el pecho simbolizan la entrega de sí mismo. Los ojos al cielo expresan la gracia, la beatitud, la esperanza... Los ojos bajos significan la modestia, la obediencia... La mirada al suelo con las manos ante el pecho es la santificación; el mismo ademán, pero con los ojos en blanco, es el martirio. En Zurbarán, las manos juntas con los pulgares cruzados son la actitud de la meditación y la plegaria. El ademán de Moisés con las manos alzadas perdura en la misa con el mismo sentido de adoración y éxtasis.

Muy cultivado por los pintores españoles es el interior sacro. En su *Educación de la Virgen,* Murillo utiliza la composición bipartita, es decir, mitad exterior, mitad interior. Este sistema, utilizado también por otros pintores españoles, como Antonio del Castillo o Juan de Sevilla, es especialmente adecuado para formatos alargados, que permiten situar la acción en dos espacios y dos tiempos sucesivos, lo que facilita el relato.

La composición en pisos es rara en España, excepto cuando se trata de reproducir una visión celestial. En las apariciones, el pintor debe diferenciar el mundo cotidiano de un mundo espiritual, que imagina como el primero. Para hacerlo, cuenta con un repertorio de soluciones bastante limitado: Puede conservar de lo cotidiano solamente

el suelo enlosado, como hace Zurbarán en el *Milagro del Padre Salmerón*. Puede conservar la realidad cotidiana, introduciendo el espacio celeste como un recorte sobre ella. Así soluciona Ribalta su *Extasis de San Francisco.* También puede mostrar la aparición de un santo a través de un agujero practicado en el muro o utilizar una composición de varios pisos. Pero es Murillo el que con mayor verosimilitud representa las apariciones, gracias al empleo de lo vago y lo impreciso, que diferencia a los seres celestes de los humanos, a los que dota de volúmenes más vigorosos. Un claro ejemplo es su *San Antonio de Padua* de la catedral de Sevilla. También la luz es un elemento diferenciador. Si envuelve a toda la figura se trata de un personaje celeste, pero si un solo rayo de luz cae sobre la frente, se trata de un ser iluminado por Dios.

Otro procedimiento, más sutil, de introducir un espacio en otro, es el de representar dentro del cuadro, otro cuadro, o bien un hueco abierto en el muro, o también un espejo que refleja lo situado del lado del espectador. Un tapiz puede desempeñar la misma función que un cuadro. Tal es el caso de la *Recuperación de Bahía,* de Maíno, o *Las hilanderas,* de Velázquez.

Un cuadro pintado al fondo de otro nos explica, a veces, su sentido. Así lo hace Zurbarán en su *Refectorio de los Cartujos,* del Museo de Sevilla, donde el sentido de la escena nos lo da un cuadro situado en la pared del fondo, en el que se representa a la Virgen descansando en su huida a Egipto y a San Juan Bautista, símbolos de austeridad y ayuno, virtudes que San Hugo trata de imponer a los cartujos.

Para Velázquez desempeñan idéntico papel de referencia un espejo, una ventana o una puerta. Este sistema lo aprende de Pacheco. También pudo ver *El matrimonio Arnolfini,* de Van Eyck, entonces propiedad del rey de España. Pero Velázquez pinta de una forma tan ambigua, que no podemos averiguar la identidad del vano. Tal es el caso de su obra *Cristo en casa de Marta y María* (National Gallery, Londres), donde gracias al cuadro del fondo, este bodegón con figuras se convierte en escena evangélica. La idea de relegar al fondo los personajes principales, poniendo un bodegón en primer término, no es original de Velázquez. Antes que él lo hicieron los manieristas Aertsen y Beuckelaer de los Países Bajos, cuyas obras pudo conocer a través de estampas. Mazo, utiliza este mismo juego de referencias, pero mientras la interpretación es clarísima, cada vez se discute más el sentido de las dos composiciones más ambiciosas de Velázquez: *Las meninas* y *Las hilanderas.*

Las meninas, para Charles de Tornay, son una apología de la pintura. El artista se retrata fuera de la composición, puesto que *Las me-*

ninas son producto de una visión interna, no de una imitación exterior. Los lienzos, apenas visibles, situados en la pared del fondo, que son dos copias de Mazo: una de Rubens y otra de Jordaens, nos dan la clave del cuadro, que sería el triunfo del arte verdadero sobre el falso arte.

Para Andre Chastel la tela es una combinación del autorretrato, con los temas del pintor trabajando y el retrato colectivo. La puerta al fondo es un instrumento plástico comparable a la nube en la pintura sacra.

Emmaens aplica la literatura emblemática a cada figura de *Las meninas.*

También muy discutido es el significado de *Las hilanderas.* Angulo Iñiguez las identifica con la fábula de Aragné. Charles de Tornay ve en ellas una apología de las Bellas Artes, un poco al estilo de *Las meninas.* Azcárate las considera una alegoría política...

Las meninas y *Las hilanderas*, aun cuando no podamos captar su verdadero sentido, demuestran cómo Velázquez, a la vez que formula una nueva realidad óptica y pictórica, trata de abrir un nuevo camino de expresión a sus ideas, partiendo de lo real para llegar a lo absoluto.

Esta nueva concepción del símbolo la encontramos en otros dos lienzos Velazqueños: *La coronación de la Virgen* y *La Venus del espejo.* En el primero la composición sigue el esquema del triángulo invertido, pero al redondear los bordes toma la forma de un enorme corazón. Por otra parte, María señala su corazón con la mano. Incluso las ropas de los personajes, de un color sangriento, totalmente anormal en Velázquez, nos hacen pensar en que el lienzo tenga un simbolismo, que puede ser la devoción al Corazón de María.

La Venus del Espejo puede simbolizar el Amor vencido por la Belleza, considerando que Cupido se arrodilla cabizbajo ante Venus, con las manos cruzadas, no sosteniendo el espejo, y atadas simbólicamente por la cinta que cae sobre ellas, mientras Venus sólo se ocupa de admirar su belleza en el espejo.

Con Velázquez culmina la complicación y el enriquecimiento de alusiones y referencias, de reflejos cada vez más sutiles.

Con lo expuesto a lo largo de esta obra queda demostrado cómo en el siglo XVII español, existía un mecanismo de pensamiento que por razones religiosas, científicas, estéticas y sociológicas, ve en el suceso cotidiano una referencia a ideas abstractas. De ahí el supuesto realismo de esta pintura que es, en realidad, una referencia al más hondo idealismo.

Este libro de Julián Gállego, completado con multitud de notas a pie de página, amplísima bibliografía, láminas e índices, es una obra fundamental, seria y muy documentada, en donde encontramos una nueva visión de la pintura española del Siglo de Oro.—*M.ª ELISA GOMEZ DE LAS HERAS (General Mola, 275, 2.º D. MADRID).*

LECTURA DE UN POEMA DE ALEIXANDRE

Con gran frecuencia se habla de irracionalismo al tratar el tema de la poesía contemporánea. Sin embargo, quienes lo hacen parecen olvidar que el irracionalismo en la poesía, al igual que en el ser humano, ha existido, con distintos grados de intensidad, desde siempre, por ser un factor consustancial a nuestra naturaleza. Qué duda cabe que en nuestro siglo el mundo del subconsciente, gracias a los avances de la Psicología, se ha mostrado con mayor claridad que nunca a nuestra conciencia, derivándose de ello una más sólida interrelación entre la obra de arte y la irracionalidad. Pero lo justo sería, pues, hablar no de irrupción, sino de intensificación de los procedimientos irracionales que la poesía utiliza. Por otra parte, aun cuando predomine el aspecto irracional de una composición poética, siempre bajo el mismo aparecerán numerosos elementos racionales como soportes de la descarga emocional. Así, por ejemplo, en un poema de apariencia surrealista, como el que vamos a analizar a continuación, nos asombrará mucho más comprobar la variedad de elementos racionales empleados por el poeta que constatar la repetición de unas mismas figuras irracionales.

El poema que suscita nuestro comentario es de Vicente Aleixandre y fue escrito hacia el año 1933. Pertenece al libro *La Destrucción o el Amor* y se titula «Canción a una muchacha muerta».

(1) *Dime, dime el secreto de tu corazón virgen,*
(2) *dime el secreto de tu cuerpo bajo tierra,*
(3) *quiero saber por qué ahora eres un agua,*
(4) *esas orillas frescas donde unos pies desnudos se*
[bañan con espuma.

(5) *Dime por qué sobre tu pelo suelto,*
(6) *sobre tu dulce hierba acariciada,*
(7) *cae, resbala, acaricia, se va*

(8) *un sol ardiente o reposado que te toca*
(9) *como un viento que lleva solo un pájaro o mano.*

(10) *Dime por qué tu corazón como una selva diminuta*
(11) *espera bajo tierra los imposibles pájaros,*
(12) *esa canción total que por encima de los ojos*
(13) *hacen los sueños cuando pasan sin ruido.*

(14) *Oh tú, canción que a un cuerpo muerto o vivo,*
(15) *que a un ser hermoso que bajo el suelo duerme,*
(16) *cantas color de piedra, color de beso o labio,*
(17) *cantas como si el nácar durmiera o respirara.*

(18) *Esa cintura, ese débil volumen de un pecho triste,*
(19) *ese rizo voluble que ignora el viento,*
(20) *esos ojos por donde sólo boga el silencio,*
(21) *esos dientes que son de marfil resguardado,*
(22) *ese aire que no mueve unas hojas no verdes...*

(23) *¡Oh tú, cielo riente que pasas como nube;*
(24) *oh pájaro feliz que sobre un hombro ríes;*
(25) *fuente que, chorro fresco, te enredas con la luna;*
(26) *césped blando que pisan unos pies adorados!*

Una primera aproximación al texto la realizaremos a través de su estudio métrico. Como comprobaremos en seguida, métricamente el poema está lejos de la arbitrariedad que podría suponerse como consecuencia de la aparente actitud irracional adoptada en él por el poeta. Su perfección técnica, fruto de un hacer consciente, no pasa inadvertida en lo más mínimo. De las 26 líneas que lo constituyen, sólo cuatro aparecen con versículos libres (versos 4, 10, 12 y 18), mientras el resto se conforma con arreglo al canon del alejandrino (7+7), a excepción de los versos (5, 6, 7 y 14), que son endecasílabos, y del (verso 19) que es dodecasílabo con dos hemistiquios: uno, heptasilábico dactílico, y otro, pentasilábico trocaico. Añadiremos que ninguno de los cuatro versículos ya señalados son hexamétricos. Por su parte, de los diecisiete alejandrinos que básicamente rigen toda la composición, cuatro de ellos (versos 2, 8, 13 y 15) están flexibilizados, es decir, en encabalgamiento interior, del modo que se especifica:

— (Verso 2): flexibilizado en partícula átona
dime el secréto dé / tu cuérpo bájo tiérra (mixto+trocaico)

— (Verso 8): flexibilizado con ruptura de la palabra
un sól ardiente o ré / posádo qué te tóca (trocaico+trocaico)

— (Verso 13): flexibilizado con ruptura de la palabra y diéresis

hácen los suéños cuán / do pásan sín rüído (mixto+trocaico)

— (Verso 15): flexibilizado en partícula átona y con diéresis

que a un sér hermóso qué / bájo el süélo duérme (trocaico+mixto)

Para concluir con este somero análisis métrico, digamos que, en el versículo (18), el primer hemistiquio ha de medirse haciendo sinalefa convencional entre las palabras *cintura* y *ese:*

Esa cintura, ese débil / volumen de un pecho triste

con lo que el versículo queda integrado por un octosílabo dactílico y otro mixto.

En la última estrofa, sobre las palabras *tú* y *césped* que aparecen en los versos (23) y (26) recaen, respectivamente, los dos únicos acentos ociosos de la composición, esto es, dos acentos ortográficamente necesarios que no participan en la rítmica acentuación interior del verso (dactílica en ambos casos). Hemos dicho que sólo hay dos acentos ociosos porque el que lleva el pronombre personal *tú* en el verso (14) forma parte de la andura yámbica del endecasílabo, lográndose con ello una máxima armonía.

A través de lo expuesto hasta aquí se aprecia, de manera evidente, la maestría formal con que está elaborada esta «Canción» aleixandrina. Y esta perfección —desengáñense los partidarios de la creación milagrosa— sólo se consigue mediante la consciente vigilancia y el dominio de la técnica poética. Porque, en definitiva, libertad y racionalidad no se excluyen, sino que más bien parecen complementarse y requerirse.

Si estudiamos ahora el poema desde el punto de vista estilístico, observamos, igualmente, que hay un mayor aporte de elementos racionales que irracionales, lo cual viene a redundar en una mejor intelección de la composición. Para nosotros —forzoso es agregarlo— la pura irracionalidad supondría la incomunicabilidad absoluta y, por consiguiente, la total carencia de descarga emocional en el lector, base elemental del proceso estimativo de recepción.

Numéricamente escasas son las imágenes de tipo irracional (*visionarias* las denominaría Carlos Bousoño) utilizadas aquí por el poeta, y sobre todo, carentes de variedad en cuanto a su estructura. La preferencia que mostramos en llamar *irracionales,* no *visionarias,* a este tipo de imágenes se debe principalmente a que no admitimos la oposición entre imagen visionaria e imagen tradicional del modo tan específico

como Bousoño lo hace. Ante todo es manifiesto que la imagen irracional («visionaria») ha tenido y sigue teniendo una verdadera tradición, y no sólo a partir de Baudelaire, como Bousoño reconocerá sin duda al recordar el capítulo XI de su propia *Teoría* en que se nos muestra a San Juan de la Cruz como poeta irracional, dada la utilización de su peculiar imaginería y simbología. También Garcilaso, por su parte, hace uso en alguna ocasión de la irracionalidad en su poesía. En el verso 231 de la Egloga primera nos habla metafóricamente de «la blanca Filomena», cuando en realidad la Filomena (el ruiseñor) no es de plumaje blanco, sino gris rojizo. Fernando de Herrera, en un párrafo agudísimo de sus *Anotaciones*, nos explica la conveniencia de tal color adelantándose así en varios siglos a la definición de «visión» formulada por Carlos Bousoño. Contradiciendo a otros comentaristas garcilasianos (El Brocense, Castro, Tamayo), Herrera nos dice: «No hizo mal Garcilaso en dalle tal apuesto, porque el color blanco es purísimo y el más perfecto de los colores, y *por traslación al ánimo* se toma por sincero, y así *blanca* significa simple, pura y piadosa...» A nuestro modo de entender, en esa frase que hemos subrayado intencionadamente *(por traslación al ánimo)* está la palmaria demostración de la profundidad crítica de Herrera. Mas, ¿no son estos ejemplos casos aislados de irracionalidad? Desde luego que sí —justo es reconocerlo—. Pero, con todo, no por ello hay que acallar la débil tradición de signo irracionalista que desde los orígenes de la poesía hasta nuestra edad contemporánea ha venido sucediéndose a lo largo de las distintas épocas. Ya en el siglo XII antes de nuestra era, la poesía china empleaba figuras cargadas de irracionalidad. En un poema perteneciente a la poetisa Tai Sse, de la dinastía Tcheu, encontramos esta ruptura del sistema de la experiencia: «Mi caballo está tan fatigado, que se vuelve viejo y amarillo». Del mismo modo, en el siglo X, entre los poetas anónimos de la España mora, detectamos algunas imágenes irracionales, como esta que entresacamos al azar: «El amor de la mujer es la sombra de una palmera sobre la arena». En realidad, como la imagen poética ocupa una zona intermedia entre la racionalidad del lenguaje coloquial y la irracionalidad del absurdo, a veces es muy difícil precisar hasta qué punto la imagen que consideramos cae en la vertiente de lo racional o de lo irracional. Esto ocurre con el siguiente ejemplo de un poema compuesto por Pablo el Silentiario, que floreció en la corte bizantina hacia el siglo VI; el autor se dirige a su amada diciéndole: «Tú brillas con fulgor semejante al día». No hay duda que decir de la amada que ella *brilla*, que ella posee *un* fulgor similar al del día, es un procedimiento de naturaleza irracional mediante el cual se pretende metafóricamente expresar la calidad de la belleza corporal

y espiritual que la adornan, si bien el símil —tan real— de que el poeta se vale para manifestar esta idea de un sentido racionalizador al verso. «Fulgor como el día» comporta una significación realista que mitiga, en parte, la irracionalidad de la frase. Estamos, pues, ante lo que nos atreveríamos a denominar «metáfora irracional explicativa», nomenclatura ésta sobre la que más adelante volveremos.

En resumidas cuentas —y esto es lo que nos interesa dejar claro— la imagen irracional tiene su tradición desde antiguo, al igual que la racional, aunque reconocemos con Bousoño que hasta la época contemporánea no llegó a tener, según dijimos, una utilización sistemática e intensa. De ahí la doble inconveniencia de oponer a la imagen irracional la tradicional, pues ambas arraigan en una tradición, y de llamar en exclusiva «tradicional» a la poesía de índole racional.

Pero tras esta digresión puntualizadora, volvamos sobre el poema. La primera imagen irracional con que nos encontramos está contenida en los versos (5)-(6):

Dime por qué sobre tu pelo suelto,
sobre tu dulce hierba acariciada...

En ellos el poeta, valiéndose de una yuxtaposición, identifica el *pelo* de la muchacha difunta con la *hierba* acariciada dulcemente por los rayos del sol. Esta imagen, de indudable carácter irracional, al venir dada en términos absolutos, sin que medie explícitamente ninguna cualidad que restrinja el campo común de irracionalidad entre el plano real A (pelo) y el evocado B (hierba), la denominaremos *imagen irracional pura,* en contraste con la *imagen irracional explicativa* que a continuación trataremos de ejemplificar.

En el verso

Eres hermosa como la piedra

el poeta no sólo identifica irracionalmente a la amada (plano real) con la piedra (plano evocado), sino que, a la vez, explicita por mediación de la palabra *hermosa* el vínculo que ralaciona ambos planos. Ella, la amada, en cuanto que es sencilla, estable, singular, etc..., podría ser comparada con la piedra. Mas no es por esto por lo que, en verdad, se la compara, sino sólo y exclusivamente por su hermosura, por su belleza. La amada es hermosa del mismo modo que la piedra lo es en su pura elementalidad. Al venir, por tanto, especificada la clave irracional por la que se corresponden los dos planos poéticos, el campo de libre asociación de la imagen queda reducido tan sólo a un único concepto: precisamente, el expresado en el verso.

Aparte de la imagen irracional, no explicativa, sino pura, del verso (10)

tu corazón como una selva

las cuatro imágenes restantes del mismo tipo que hemos hallado se conforman con arreglo a una idéntica estructura: todas emplean la «o» identificativa como elemento conector de la figura irracional:

v. (9): *pájaro* o *mano*
v. (14): *muerto* o *vivo*
v. (16): *beso* o *labio*
v. (17): *durmiera* o *respirara*

En el caso de «beso o labio», el poeta, a fin de no incurrir en la ambigüedad fonética, ha ordenado con pericia los dos sustantivos. No así en uno de los versos de «Los amantes jóvenes», poema perteneciente a *Diálogos del conocimiento,* donde Aleixandre descuidadamente escribe:

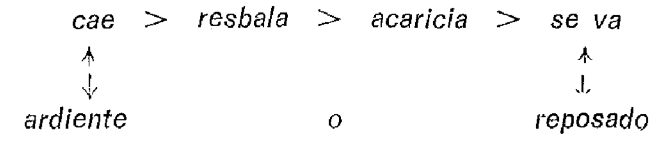
Soledad, ¿tú quién eres?
Sombra de un cuerpo o beso...

La ambigüedad fonética que aquí se origina *(cuerpo obeso)* no se da, por el contrario, en el poema que ahora analizamos, gracias a la perfecta colocación de las palabras.

Por otra parte, se nos podrá preguntar a qué razón obedece el hecho de no haber considerado como «o» identificativa, sino disyuntiva, la del verso (8):

un sol ardiente o *reposado que te toca...*

Responderemos que esta interpretación nuestra es la que creemos pide la buena lectura del texto. Por medio de la acumulación de verbos principales en el verso (7), crea el poeta un dinamismo expresivo positivo que abarca desde la situación solar más activa, más *ardiente,* en la que los rayos *caen* de forma vertical sobre la tierra, hasta la menos vigorosa y cálida, en la que las radiaciones *se van* debilitando, de forma lenta y *reposada,* en el momento crepuscular. Hay, como se ve, una correlación entre el verso (7) y el (8), en la que los verbos *resbala* y *acaricia,* además de ocupar el lugar intermedio de una gradación semántica descendente, quedan libres de término correlativo:



Para no hacer excesivamente prolijo nuestro estudio, evitaremos entrar en discusión con respecto a las «visiones» y «símbolos» de carácter irracional que, en mínima proporción, el poema contiene. Pero antes de pasar a otra cosa, sí desearíamos poner de manifiesto lo paradójico que resulta en Bousoño la distinción entre «imagen visionaria» (para nosotros, «imagen irracional») y «visión» (para nosotros, «metáfora irracional»), cuando él realmente no distingue, en el terreno «tradicional» (para nosotros «racional»), entre imagen y metáfora. De hecho, la «imagen visionaria» es a la «imagen tradicional» *lo mismo que la «visión» a la «metáfora tradicional»*. Mientras en las imágenes (racionales o irracionales) aparecen explícitamente el plano real y el plano evocado, en las metáforas (racionales o irracionales) el único plano que se muestra especificado es el evocado. Por tanto, si estructuralmente son idénticas las figuras racionales y las irracionales, ¿por qué, entonces, esa falta de coherencia terminológica? ¿No hay algo de capricho en las denominaciones de «imagen visionaria» y «visión»?

En esta «Canción», frente a la irracionalidad de las imágenes poemáticas, se despliega, estilísticamente, un gran número de recursos retóricos racionales, tales como la optación [*dime*... (v. 2); *quiero saber*... (v. 3)], la reduplicación [*dime, dime*... (v. 1)], la anáfora [*dime* el secreto... (v. 2) / *dime* por qué... (v. 5) / *dime* por qué... (v. 10)], la poliptoton [*acariciada* (v. 6) - *acaricia* (v. 7); *canción* (versos 14 y 12) - *cantas* (vs. 16 y 17); *duerme* (v. 15) - *durmiera* (v. 17); *riente* (v. 23) - *ríes* (v. 24)], el apóstrofe [*oh tú* (vs. 14 y 23)], etc... La preeminencia de lo racional sobre lo irracional se detecta incluso en las mismas figuras irracionales, en muchas de las cuales opera un elemento racionalizador que, por así decirlo, degrada la irracionalidad del verso haciéndolo más directamente inteligible. El pelo de la muchacha muerta que poéticamente se trasmuta en «dulce hierba» no será un pelo recogido de algún modo en la cabeza de ella, sino que estará libre, «suelto», haciéndose por este abjetivo más diáfana y comprensible la imagen. Asimismo, el corazón de ella se compara con una «selva» a la que llegan los «pájaros», pero esa selva es «diminuta» y esos pájaros «imposibles». Lo mismo el adjetivo «suelto», que «diminuta», que «imposibles», allanan la dificultad singular de estos versos irracionales, dándoles un sentido más lógico y evidente del que ellos mismos poseen en puridad.

Como hemos podido comprobar, por medio de este análisis estilístico, la aportación de recursos racionales es decisiva para el completo entendimiento de la composición. De igual modo, el estudio temático que a continuación realizaremos nos revelará hasta qué

punto subsiste enmascarada en el poema una lógica interna, gracias a la cual éste se nos hace asequible en su contenido.

Hay quienes afirman que el comentario de un texto poético no ha de ser en modo alguno la glosa de sus ideas. Nosotros, aunque respetamos tal opinión, creemos, sin embargo, que a veces, en determinados poemas, la tarea más difícil de llevar a cabo es la elucidación coherente del sentido textual. Justamente lo que nos proponemos hacer en esta última parte del presente trabajo es esa exposición fiel y abarcadora del contenido total del poema, a partir de sus imágenes y sus recursos parciales.

En esta espléndida «Canción» elegíaca de Vicente Aleixandre ya desde el título mismo se nos dice que su tema va a girar en torno a la muerte de un ser joven, de una muchacha en concreto. Muchacha que, una vez «bajo tierra», irá a fundirse e identificarse, en amoroso rapto, con la Naturaleza esencial. Su corazón virgen se convertirá en diminuta selva; su cuerpo, en un regato de frescas orillas; su pelo suelto, en delicada hierba. La muchacha, de esta manera, va desposeyéndose de su precisa limitación humana para ir transformándose en la materia total de lo creado. El paso «secreto» hacia esa vida primaria en la que el ser puede —libre ya— gozar de la no consciencia, cobijado en el seno materno de la Naturaleza, es lo que el poeta pretende conocer, afanosa e inútilmente, de la muchacha: «Dime, dime el secreto...».

Tres pasajes del poema llaman poderosamente la atención por su especial dificultad interpretativa. El primero de ellos se encuentra en los versos (12)-(13):

(tu corazón espera) esa canción total que por encima
[de los ojos
hacen los sueños cuando pasan sin ruido.

¿Qué canción total es ésa? ¿A qué sueños se refiere el poeta? Para llegar a una explicación cabal de este fragmento poemático (y del siguiente, que a continuación veremos), se ha de tener en cuenta la cosmovisión aleixandrina de esta primera etapa de su obra poética. En Aleixandre, la muerte es una forma «gloriosa» de vida. Por ello mismo, cuando un ser se integra en la Naturaleza, ésta, movida por un júbilo elemental, *canta* la dichosa unión a la que desemboca todo cuanto muere. Recordemos, sin más, en «Destino trágico», poema perteneciente a *Sombra del Paraíso,* cuando el suicida se arroja desde el acantilado al mar, cómo se oyen «los trinos alegres de los ruiseñores del fondo» entonando la canción de la materia universal. Al igual

que la canción, los sueños de que nos habla el poeta son un símbolo, si bien más complejo e intrincado, y, por tanto, menos fácil de desentrañar. Todo sueño —interpretamos nosotros— equivale a la representación de una forma de existencia. Cuando los «sueños» de la vida real concluyen, «sueños» estos «ruidosos», se inician los «sueños» silenciosos —«sin ruido»— de la muerte, provocadores de esa «canción total» de la Naturaleza que se alza «por encima» del ser muerto.

El siguiente pasaje difícil viene a complementar, en cierta forma, la idea del anterior. Se trata del verso (17):

(Tú, Naturaleza), cantas como si el nácar durmiera
o respirara.

Ya dijimos que la «o» de «durmiera o respirara» juega aquí un papel identificativo, pues el poeta no pretende decirnos otra cosa que la muerte («durmiera») es igual que la vida («respirara»), toda vez que la conciencia del ser queda relegada por su dolorosa gratuidad. Pero ¿qué es aquí el nácar? Indudablemente, el nácar es otro símbolo que está reemplazando a la muchacha muerta. El hecho de que el nácar sea una sustancia blanca, con irisaciones brillantes, que se encuentra en el interior de ciertas conchas, nos evoca, irracionalmente, a la muchacha también blanca, pálida, hermosa por contagio directo con la Naturaleza [«un ser *hermoso* que bajo el suelo duerme» (v. 15)] y que permanece, en la tierra, oculta a nuestros ojos, del mismo modo que el nácar dentro de la concha calcárea. La Naturaleza, pues, canta, nos quiere decir el poeta en este verso, como si la muchacha no estuviera muerta, esto es, como si «el nácar» aún viviera y «respirara».

Finalmente, la dificultad que entraña la última estrofa del poema se diferencia de la de los dos pasajes anteriores en que lo difícil en ella no está en descubrir el significado de ciertas palabras con carácter simbólico, sino que radica en saber a quién están referidas exactamente.

Oh tú, cielo riente que pasas como nube;
oh pájaro feliz que sobre un hombro ríes;
fuente que, chorro fresco, te enredas con la luna;
césped blando que pisan unos pies adorados!

Ha habido algunos críticos que han afirmado, erróneamente, que esta estrofa postrera, por lo que tiene de plenitud vital, se ofrecía como un sarcástico contraste. Quienes tal opinaban no tenían presente que Aleixandre sólo hace uso de la ironía o del sarcasmo en aque-

llos poemas en que trata de reflejar la inautenticidad de cierta clase social, y no en sus elegías. Por otro lado, ha habido quien creyó ver en esta estrofa un saludo desconsolado hacia elementos de la Naturaleza que están en relación de proximidad, de familiaridad, con la joven muerta. Pero ninguna de estas explicaciones convencen. En realidad, todo es mucho más sencillo. Se trata, simplemente, de una invocación a la Naturaleza, por parte del poeta, a sabiendas de que indisolublemente unida a ella estará ya para siempre la muchacha. O dicho de otro modo: es un doble saludo, a la Naturaleza y a la muchacha muerta, desde la conciencia gozosa de que, en definitiva, Naturaleza y muchacha se identifican, son lo mismo. A lo largo de todo el poema hemos visto cómo la joven enterrada ha ido transformándose en «un agua», en unas «orillas frescas», en una «dulce hierba», en «una selva diminuta». Al final, deshechos sus límites, se diluye completamente en la Naturaleza, formando con ella una unidad en la que nada es distinto. No es de extrañar, por tanto, que el poeta las confunda, que el poeta vea a las dos como un todo inseparable e indestructible.

El recurso empleado en esta composición no es otro que la *superposición significacional,* definida con tanta precisión por Carlos Bousoño en su *Teoría;* pero una superposición significacional que habría que denominar «normal» para diferenciarla de otra clase de *superposición significacional,* hallada por nosotros, a la que hemos llamado «inversa». Si en la *superposición significacional normal* aparece una misma palabra o sintagma con dos significados lógicos, en la *superposición significacional inversa* aparece exactamente lo contrario: dos palabras o sintagmas diferentes (incluso en contraste) adquieren una misma significación de acuerdo con el contexto o modificante que las envuelve. En un primer intento de definición, diremos que la *superposición significacional inversa* es aquella que se origina cuando puestos en contacto dos elementos reales, A_1 y A_2, de encontrados semas, uno de ellos, por ejemplo el A_1, se impregna del significado del A_2, intensificándolo.

Veamos, a modo ilustrativo, el final del poema «Por la tarde», de Constantino P. Cavafis, que responde perfectamente al procedimiento que tratamos de explicar.

> *Y salí al* balcón *con* tristeza.
> *Salí para alejar mis pensamientos*
> *mirando un poco a la ciudad que amo,*
> *mirando el movimiento de sus calles y tiendas.*

De esta estrofa, si nuestra sensibilidad no nos engaña, lo que más nos conmueve es que el protagonista, desolado por la tristeza, trate de disiparla mediante la contemplación, desde un balcón, del ajetreo y la animación de las calles y tiendas de la ciudad. Todos hemos experimentado que la tristeza posee la extraña condición de acentuarse más en nuestro ánimo si nos rodea la alegría. Por ello mismo, cuando el protagonista de este poema sale al balcón, nosotros comprendemos que su tristeza se le agravará sin duda, ante la visión de ese bullicioso mundo que Cavafis describe. ¿Qué ha sucedido aquí, pues? El verso *Y salí al balcón con tristeza,* a pesar de su sencillez, de su aparente falta de artilugio, no cabe duda que nos emociona, que nos mueve el sentimiento. Pero, ¿por qué? Si tratamos de profundizar extraestéticamente en la naturaleza afectiva del verso, analizando sus núcleos semánticos, nos damos cuenta de que la palabra «balcón», en cuanto lugar luminoso, abierto al exterior, que da a la alegría de la ciudad y al movimiento vivo de sus gentes, contrasta con la palabra «tristeza», la cual, irracionalmente, nos evoca oscuridad, cerrazón interior, quietud o lentitud, etc... Sin embargo, el posible contraste se concilia al imantarse la palabra «balcón», por contagio contextual, de un hondo poso de tristeza, de tal forma que lo que podríamos llamar convencionalmente «palabra de semas positivos» se nos convierte en lo opuesto, es decir, en una palabra desvitalizada, apagada, melancólica, de «semas negativos», como le ocurría a la palabra «tristeza». Por este procedimiento, el verso queda intensificado tácitamente; lo que leemos: *Y salí al balcón con tristeza,* lo sentimos, en realidad, como: *Y salí a la tristeza,* pasando así a representar la palabra «balcón» toda la tristeza que el hombre pueda experimentar en un momento.

Aunque hemos encontrado numerosos ejemplos de *superposición significacional inversa* en varios poetas contemporáneos de lengua hispana, la necesaria brevedad sólo nos permite poner uno más para esclarecer nuestra tesis. Se trata del poema «Adolescencia», de Juan Ramón Jiménez, publicado en las páginas 21-22 de la *Segunda Antología Poética.* Al final del romance, la protagonista del poema, después de oírle a «él» decir que se va del pueblo, nos la describe el poeta de la siguiente manera:

Hundió su mirada negra
allá en los valles desiertos,
y se quedó muda y triste,
vagamente sonriendo.

«Sonreír» es palabra de «semas positivos», pero en el contexto poemático equivale, no obstante, a una palabra de «semas negativos», como «apesadumbrado», «apenado», «entristecido» u otra cualquiera de similar significado. En vez de sentir literalmente lo que estos versos nos dicen:

y se quedó muda y triste,
vagamente sonriendo

nosotros sentimos algo así como:

y se quedó muda y triste,
enormemente *apenada*

aunque, lógicamente, al deshacer la «sustitución» en que todo recurso poético consiste, el efecto emocional sufre un grave deterioro. Por lo tanto, a semejanza de lo que pasaba en el poema de Cavafis, dos términos tan distintos como el «sonreír» y la «tristeza» se acoplan a un significado único (aquí, «tristeza») reforzándolo implícitamente.

Alguien podrá argüirme diciendo que en los dos ejemplos vistos lo que hay son sendos signos de indicio. Y tendría razón. Los hay. Pero de todos es sabido que en un poema o fragmento poemático no sólo uno, sino varios, son los procedimientos de que se vale el poeta. En el poema «Por la tarde», gracias al signo de indicio comprendemos que el aislamiento y la tristeza del sujeto poético se incrementarán al contacto con la alegría del mundo exterior; y en el poema «Adolescencia», también por medio de la misma técnica de sugerencia, nos percatamos de que «ella» está enamorada de «él», pero ninguno de estos dos procedimientos agotan la emoción que experimentamos al leer ambos pasajes. Hay, desde luego, algo más, y es la intensificación del sentimiento que comporta un término cualquiera debido a su desplazamiento significacional sobre otro que está cargado asimismo de afectividad, aunque de signo contrario a la de aquél. En otras palabras, puede decirse que la *superposición significacional inversa* consiste básica y escuetamente en un contraste emocional entre dos términos dispares.

Después de esta larga disquisición con la que hemos pretendido distinguir entre *superposición significacional normal* e *inversa*, debemos concluir con nuestro poema. Como hemos ido viendo a lo largo de nuestro triple análisis —métrico, estilístico y temático—, la «Canción a una muchacha muerta», de Vicente Aleixandre, a pesar de

su aspecto irracional, presenta un gran número de apoyaturas racionales o reales que facilitan la intelección del poema, pues la pura irracionalidad es una entelequia poéticamente inválida. El hombre, si cuerdo, por mucho que pretenda desasirse de la razón, nunca lo logrará por completo. El peso de la lógica es una fatalidad humana.—*ALEJANDRO AMUSCO (México, 30, 3.º, 3.ª BARCELONA-4.)*

NOTAS A PROPOSITO DE «TABARE» Y DEL VELATORIO DE CARACE

Es poco usual ya, y quizá resulte hasta anacrónico, el decir algo sobre *Tabaré*, de Juan Zorrilla de San Martín; ese poema, que es como una «bella serie de poesías líricas, en las cuales la acción se va desenvolviendo» y en el que «ni el poeta penetra en lo profundo del alma de Tabaré y se pone a analizarla (...) ni Tabaré habla o se explica a sí mismo» (1); pero que es, tal vez, «de las obras inspiradoras en el amor a esos antiguos pueblos indígenas, (...) el más sentido y hermoso poema americano» (2). No obstante, la sinceridad con que desarrollo mis ideas quizá las haga nuevas, por aquello que decía José Martí de que todo estaba dicho ya, pero que las cosas eran nuevas cada vez que eran sinceras.

La concepción de Zorrilla es teológica y su actitud es más metafísica que etnográfica. El ajuste a la realidad en la trama importa mucho menos que lo demás; pero en el ir y venir (porque hay que ir y venir) nos sentimos un tanto frustrados con lo que encontramos al regreso, y el viaje de ida resulta mucho más interesante que el de regreso (3).

Henríquez Ureña sitúa a *Tabaré* entre las mejores y más bellas obras que fueron consagradas al culto de lo indígena, lo aparea a las *Fantasías indígenas*, de Joaquín Pérez (1845-1900), entre ellas el «Areíto de las vírgenes de Marién», y nos dice que fueron, con el de Zorrilla, «las obras más destacadas a que este culto dio origen». De *Tabaré*, que cierra su lista, nos dice:

---

(1) Carta de Juan Valera a don Luis Alfonso», *Tabaré* (Biblioteca Rodó, Claudio García y Co., Montevideo, 1936), p. 28.

(2) Miguel de Unamuno: *Obras completas* (A. Aguado, 1950), III, p. 772.

(3) Cf. Enrique Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana* (Fondo de Cultura Económica, México, 1962), 4.ª ed., I, p. 320.

> Como suele suceder, el último de la serie fue el mejor. Fue también el último poema importante de más extensión publicado en la América española, y, sin embargo, atrajo a innumerables lectores en una época en que pocos gustaban de la vieja epopeya (4).

De acuerdo con que es lo mejor del grupo citado, pero no con lo de «vieja epopeya», porque si algo de epopeya tiene, aparte del destino o Dios moviendo a voluntad las ocurrencias, y algo de máquina épica, es bastante poco; y en cuanto a vieja, salvo la época en que se desarrolla, las imágenes que el poeta crea constantemente nada tienen de rancio. Ni siquiera apela el poeta, en la forma, a los modelos que existían en las obras de Ercilla, de Arboleda y otros, lo cual tampoco se le escapa a Henríquez Ureña.

Lo que sí es viejo es el tema de una dualidad con sus partes integrantes en conflicto. En el caso de Tabaré se americaniza porque la dualidad es civilización española-barbarie charrúa. Es la herencia española que hay en Tabaré la que determina el predominio de la nobleza en su conducta. De no haber habido sangre española, Tabaré se habría comportado siempre como el charrúa puro Yamandú. Es la nobleza que ella intuye en Tabaré lo que atrae *inmediatamente* la atención de Blanca. Es la obvia cualidad de charrúa lo que la aterroriza, también inmediatamente, frente a Yamandú. Todo esto está presente en la literatura universal desde tiempos remotos: las fuerzas del bien (en este caso lo español) venciendo a las fuerzas del mal (en este caso lo charrúa). También lo está, de diferentes maneras, esa distinción del individuo por lo que en él se intuye de noble estirpe. Pasando por alto otros relatos más lejanos, lo encontramos en Cervantes (*Gitanilla* y *Fregona*, por ejemplo), donde los personajes principales tienen algo que los distingue de sus supuestos congéneres.

Claro que más que temas son éstos subtemas o voces, como en una «fuga» musical. La intención del poeta no es la de darlos, sino presentar el de la destrucción de la raza charrúa; pero los subtemas están ahí indiscutiblemente, y con gran relieve. El tema internacional, tal como lo veo, plantea una duda: ¿Es sólo la raza charrúa lo que desaparece?

Como la «flor» cae al río y engendra el «lirio amarillento», y hay una repetición romántica de la idea de la muerte, por poco que analicemos nos encontramos conque lo predestinado a desaparecer no es sólo la raza charrúa. Lo que inevitablemente va a morir es «el lirio amarillento», o sea, Tabaré, el mestizo, la conjunción de las dos

---

(4) Pedro Henríquez Ureña: *Las corrientes literarias en la América hispánica* (Fondo de Cultura Económica, México, 1964), 3.ª ed., p. 148.

razas. Esa muerte de Tabaré cierra la puerta a la posibilidad del desarrollo de esa nueva raza que Vasconcelos llamó «cósmica», con potencialidades muy superiores a las del blanco puro, o el indio puro, o el negro puro.

> El poeta agrega una idea que nos muestra su inclinación a considerar a los indios carentes de sentimientos: que era preciso una *pupila azul para llorar la muerte de la raza*. Es decir, que se necesitaba un mestizo, un ser que tuviera alma blanca y hábitos charrúas, para comprender que esa muerte era injusta (5).

Los españoles matan indios porque hay que matarlos, y ellos matan españoles y mueren porque hay que matar y hay que morir. La única lágrima vertida ante tamaña atrocidad (la piedad del padre Esteban es sin lágrimas) es la del mestizo de la pupila azul, quien debe morir también y llevarse a la fosa toda la potencialidad de una posible raza nueva. Esa desaparición se escapa, junto a la otra, de la tumba cuya losa levanta el poeta. Tal vez porque él también lo vio o lo intuyó quiere, para cantarlas, que la «lira» sea la de «hierro, la más pesada y negra».

Aunque mi propósito aquí no es el ahondar en esas cosas, no debo pasar a otros aspectos sin plantear una situación hipotética —pese a que lo importante en este poema no es el argumento— que disminuye un tanto la posibilidad de la hazaña de Tabaré al matar a Yamandú. Supongamos un proceso judicial en el que se juzga a Tabaré por el homicilio de Yamandú. No hay testigos, pues Blanca no se entera cabalmente de lo ocurrido hasta que Tabaré la toma en sus brazos para llevarla a lugar seguro. Habría una gran probabilidad de que el criminalista encargado de la defensa, para impresionar al jurado, insistiera en destacar la imposibilidad de que su defendido hubiese cometido tal crimen, puesto que sería absurdo que, sin más armas que sus manos, pudiera un hombre, en cuya «pupila azul» no se sabe si hay «terror», «asombro» o «miedo». Un hombre que está «enfermo», «pálido», «desmayado», cuyos «pasos son inciertos», cuyo cuello parece que no pudiera sostener la cabeza, etc., matar a otro que tiene «miembros de hierro», a quien «nadie excede» en su «talla gigantesca» y cuya «curtida piel», «más dura que la piel de la tortuga y del jaguareté» no son capaces de penetrar «los rayos de los blancos».

Pero «Zorrilla no dio importancia al tema novelesco, que es muy ingenuo» (6), sino al lirismo, porque:

---

(5) Norma Suiffet· *Análisis estilístico de Tabaré* (Montevideo, 1960), p. 146.

(6) Anderson Imbert y Eugenio Florit: *Literatura hispanoamericana* (Holt, Rinehart and Winston, Inc., N. Y., 1960), p. 394.

> *Tabaré* es poema lírico. Zorrilla de San Martín... salió de la escuela romántica española de José Zorrilla, Núñez de Arce y Bécquer. Pero Bécquer fue el que lo enseñó a impostar la voz. Zorrilla de San Martín «becquerizó» con tanta delicadeza —imágenes sugeridoras de misterio, impresionismo descriptivo, melancólica contemplación del vivir y del morir, vaga fluctuación entre la realidad y el ensueño— que se puso a la vanguardia lírica... (7).

Sí, *Tabaré* es una poema lírico en el que inmediatamente reconocemos el timbre de la voz de Bécquer, mas de un Bécquer muy remozado. Zorrilla de San Martín también linda con el modernismo en sus imágenes repletas de color y de sonido; pero logra cosas que no están en Bécquer, ni en Núñez de Arce, ni en José Zorrilla. Están allí los elementos románticos esenciales de la escuela (presencia de tumbas y ruinas, amor imposible, entre otros); pero las innumerables impresiones auditivas, ópticas, táctiles, gustativas y olfativas; los fonismos y fotismos, las sensaciones motoras, la infinidad de asociaciones o símbolos, constituyen un productivo recorrido por territorio muy cercano a nosotros.

Entre las cosas que el autor se propuso figuraba la de producir como un rumor recordatorio del sonido de la lengua tupí. Dejemos que él lo explique:

> En lo que se refiere a la forma, ¿será digna de ser tenida en cuenta por la crítica la labor que he condensado, no ya en la estructura de la estrofa, pero sí en la frase, que he procurado arrancar al estudio de la lengua tupí, procurando desentrañar el pensar y el sentir del indio, de la índole del idioma, y buscando el medio de hacerlo hablar tupí en castellano?
>
> *Sueño frío, cuerpo que fue, tiempo de los soles largos, luna de fuego,* con su claro significado de *muerte, cadáver, verano, estrella,* y cien otras que al mismo contexto indicará, son imágenes bellísimas indudablemente; pero ellas no son hijas sólo de la inspiración del poeta, sino de una investigación laboriosa de la etimología de las voces guaraníticas con que el indio expresaba sus ideas (8).

No fracasó completamente Zorrilla en tal propósito, y es uno de los méritos del poema. Aunque no se haya oído el sonido de la lengua tupí, se notará en *Tabaré* algo que recorre caminos distintos a los habituales de la prosodia y de la semántica del español.

Hay en *Tabaré,* aparte del «leitmotiv» «cayó la flor al río», etc., con todas sus significaciones, ya tan estudiadas por otros, una serie

---

(7). *Ibid.,* p. 395.

(8) Juan Zorrilla de San Martín: *Tabaré,* «Nota explicativa del nombre Tabaré», p. 288. Todas las referencias serán de dicha obra.

de asociaciones (¿o realmente símbolos?) muy curiosas, por lo que muchas de ellas entrañan de tipicidad americana. Entre otras: noche-muerte; tigre-indio; tribu en movimiento-reptil; voz de Tabaré-sonido de las auras; muerte de Tabaré-tonalidades negras y amarillas en la flora selvática; Magdalena-llanto; salvajes-brillo siniestro en los ojos, inexpresividad del rostro, impasibilidad.

Revisemos la parte de Tabaré más indiscutiblemente americana. Allí nos enteramos, entre luces, sonidos y colores (cuadros impresionistas), de infinidad de cosas sobre las costumbres de los charrúas, quienes repiten a coro su grito de «ahú, ahú», que en su lengua quiere decir «matar».

Empieza el canto con una pregunta retórica:

> *¿Quién grita por allá, que tiembla el bosque,*
> *Y hasta los aires tiemblan?* (p. 191).

Dicha pregunta encierra ya la primera impresión auditiva. Después, pasando por una sensación motora, se completa en la primera impresión óptica del canto:

> *Un vago resplandor allá a lo lejos,*
> *sobre el oscuro cielo se proyecta* (p. 191).

O sea, ya estamos en presencia del primer fonismo. Así, entre impresiones sensoriales de todas clases, que a veces se entremezclan para producir fonismos y fotismos, se nos presenta un bosquecillo cuyas formas, por la media luz, se nos revelan vacilantemente con la excepción de un ombú «solo y negro» que, mejor iluminado, «está de pie durmiendo en una cuesta» (p. 191).

En tal bosque, donde en forma muy impresionista, entre contrastes de sombra y luz, y siempre con un fondo sonoro de alaridos y ruidos selváticos, y salpicado todo con detalles ambientales (fieras en movimiento con ojos de fuego que centellean en la oscuridad; avestruces que corren en la llanura con las alas sueltas; pájaros que aletean y abandonan los nidos; venados que corren y saltan, carpinchos en pos de su madriguera) se ven «las sombras» de los indios charrúas al resplandor de una hoguera lejana que anuncia la guerra inminente. Ante el anuncio, los indios abandonan sus tareas habituales (costumbres charrúas de perseguir venados, encender el tronco de algarrobo, atar flechas con nervios de carpincho, retorcer la cuerda del arco formada de enredadera muy flexible, contemplar a sus mujeres fermentar la chicha) para tomar las armas mientras observan la hoguera allá lejos, gritan su grito de muerte y se preparan.

Movimiento:

Todos caminan; han tomado todos
Sus lanzas y sus flechas;
Se han pintado los rostros y los cuerpos
Con rayas muy azules y muy negras,
Inyectando en su piel los jugos agrios
De las silvestres hierbas (p. 193).
....

Más pormenores ambientales (zorro que ladra en su cueva; iguana que se esconde en su cueva) y una pintura de los charrúas convenientemente ataviados para la pelea. Después, la razón para la guerra: El cacique ha muerto «allá en el bosquecillo de las ceibas».

Sonido y movimiento otra vez, los indios gritan su «ahú, ahú» en las tinieblas y corren (p. 194). Y la estrofa, en feliz hallazgo, cierra, paradójicamente, con una imagen novedosa: el silencio no es roto por la presencia del sonido, sino que huye a esconderse en la selva:

Y el turbado silencio de la noche
Huye a esconderse en la inmediata selva (p. 194).

A continuación, otra inversión del orden lógico, otra novedad: el humo se convierte, por reflejo, en fuente lumínica que se proyecta «sobre la masa negra de los árboles» para marcar el sitio donde los indios velan el cadáver del viejo cacique Caraqué, a quien (impresión táctil que hace nueva una frase hecha):

... El sueño frío
Se ha entrado por sus venas (p. 195).

En torno al cadáver están los indios ebrios avivando diez hogueras. Todas las terapéuticas charrúas han fallado en el intento de extraer de Caracé «el sueño frío», que le ha dejado

... el color amarillento
Que entristece a las ceibas (p. 195).

Después, una alusión al otoño: las ceibas están tristes (personificación):

Cuando el viento se enfría, y, de las ramas,
Las hojas bajan a morir en tierra (p. 195).

Nótese la asociación entre el ciclo de muerte aparente de los árboles amarillos y sin hojas y la muerte real de Caracé, lo cual an-

ticipa la creencia charrúa en un más allá, como veremos después. Claro que es un más allá primitivísimo.

Sigue más información sobre terapéutica charrúa y su concepción etiológica sobre la enfermedad. Pero todo fracasa, los médicos «de vientre» no logran «arrancarle el dardo y el gusano que le causan el mal» (p. 195). Allí descansa Caracé «tendido, inmóvil, taciturno».

Tras este pianísimo, el fortísimo contrastante; tras la inmovilidad del cadáver, el movimiento rápido que equilibra:

Los indios gritan, en su torno corren
Y las abiertas bocas se golpean (p. 195).

A todo esto sigue otra pintura, ya más concreta, de la forma en que se han preparado las cosas para que el cacique pueda dar con buen éxito el paso a ese más allá en que los charrúas creen, donde esperan, «entre los negros toldos», Añang (dios del mal que se lleva las almas de los que no son velados convenientemente) y Macachera (divinidad infernal). Por eso tiene el cadáver entre las manos yertas el arco de urunday y, a su lado, «su lanza y sus macanas y sus flechas, y pieles de venado, y vasijas» en las que fermenta el zumo «de guaviyús silvestres y algarrobas, y de la miel que forman las abejas» (pp. 195-196). Por eso cuidan las tribus de que el muerto tenga

Las pupilas abiertas;
Bien atadas le han puesto en la cintura,
Las silbadoras bolas de pelea (p. 196).

Y para contribuir más al espanto de Añang (hay que aterrorizar a los espíritus del mal para no tener dificultades en el más allá).

Con jugos de urucú le han embijado
Todo el cuerpo y la cara que amedrenta (p. 196).

Y colores asociados con la muerte: hay rayas amarillas y negras cruzándole las mejillas, el pecho, los brazos y las piernas. Ahora sí se cumple la ortodoxia ritual, porque:

El deformado rostro del cadáver
Hace una horrible mueca
Que infundirá terror, cuando el cacique
De los genios del aire se defienda (p. 196).

Después, los indios que gritan, saltan, hacen silbar las bolas, chocan las lanzas para formar (otra novedad que nos presenta el poeta: acorde inarmónico digno de Debussi, si no se de Stravinsky):

... un acorde indescriptible
Que en los aires revienta;
Ebullición de gritos y clamores,
Golpes, imprecaciones y carreras (p. 197).

En seguida, la imagen plástica, la sensación óptica, el juego lumínico con el alejamiento o acercamiento de los salvajes al fuego de las hogueras que intermitentemente los iluminan:

Ya hiriéndolos de lleno, ya, a lo lejos,
Bañándolos a medias,
Según que a las hogueras se aproximan,
O de ellas con el vértigo se alejan.
La lumbre hace brotar, como arrancados
Del medio en que voltean,
Cuerpos desnudos, rostros que aparecen,
Y se hunden nuevamente en las tinieblas (p. 197).

Es como un caleidoscopio lo que el poeta nos pone ante la vista, o como uno de esos recursos muy modernos de fotografía cinematográfica.

Luego, la danza de las mujeres, danza de la muerte, frenética, que nos trae a la menta *La Rumba* de Tallet, por su primitivismo. Pero éstas que danzan son madres que llevan en los brazos a sus pequeñuelos. Hay una innovación comparativa que destaca:

Y sus formas desnudas, a las formas
De la hembra del venado se asemejan (p. 198).

No quiero ser prolijo, pero no debe escapársenos la originalidad y belleza con que se presenta la forma en que las indias van pergeñadas y también hay que notar el contraste delicadísimo que, frente a la bárbara danza, se ofrece en esta estrofa:

Las ruidosas bandadas de gaviotas
Que sobre el agua vuelan,
Gritan como esas indias, y en el aire,
Como ellas se revuelven y atropellan (p. 198).

Nótese el desarrollo de las impresiones auditivas (ruidosas bandadas, y gritan como esas indias), cada una de las cuales va a parar en una sensación de movimiento (sobre el agua vuelan y se revuelven y atropellan). Pero lo que más nos interesa destacar es el término «gaviotas que vuelan sobre el agua y retozan» (fino, tierno, delicado) como punto comparativo del término «mujeres que bailan

una danza bárbara y estruendosa» (rudo, bestial, si cabe). O sea, lo que normalmente utilizaría cualquier poeta romántico como elementos en oposición, Zorrilla lo usa como términos afines (mujer salvaje-gaviota). Hay en esto un paralelismo innegable con la concepción del personaje Tabaré, salvaje de pupila azul, charrúa bárbaro con español civilizado. Las impresiones sugeridas por gaviotas que vuelan dulcifican la imagen de las mujeres bárbaras que danzan su danza salvaje. La condición de español civilizado y la pupila azul dulcifican la apariencia del salvaje Tabaré.

Más adelante aparecen las indias viejas que ya no se adornan. Imagen de reposo, de anciana calma, sin más actividad que la confección de la chicha (imagen de asco que de cierta manera se atenúa por la hábil anteposición del adjetivo «silvestre» al sustantivo esdrújulo «cáscara»):

Mastican algo que al brebaje arrojan
Que en las silvestres cáscaras fermenta (p. 199).

La calma se interrumpe, a ratos, con gritos que las indias viejas dan, y con un levantarse y sentarse sin objeto aparente. Pero ahora no son ya gaviotas ni hembras de venado estas mujeres viejas. Ahora son voces como chirridos que se parecen al grito del chajá, voz onomatopéyica derivada del sonido desagradable que este pájaro, de andar majestuoso, pero con púas en las puntas de las alas, produce.

A continuación, la costumbre brutal de los parientes del cacique muerto: amputarse los dedos como prueba elocuente del dolor sentido por el fallecimiento. Después de esa amputación

¿Quién pondrá en duda su dolor, que a voces,
En coro manifiestan? (p. 200).

Al ruidoso velatorio lo inunda una mezcla de llantos de niños y de mujeres con gritos de indios que vociferan y con choque de armas y silbido de bolas. Hay golpes de cuerpos que caen desplomados porque o se han embriagado o han sido heridos. Es un espectáculo impresionante, capaz de aterrorizar a cualquiera, incluidos Macachera y Añang. Prosigue esta especie de aquelarre en que los indios espantan a las sombras que se acercan al indio muerto para cerrarle los ojos y «apagarle los fuegos» (p. 201). Es una mezcla de superstición con pensamientos originados por las continuas libaciones. Las sombras pretenden echar a perder todo el trabajo hecho para que el velatorio quede de acuerdo con la ortodoxia ritual de los charrúas.

Son sombras que vuelan sobre las ramas con «alas de carancho» (ave que se nutre de cadáveres). Con ellas vienen los espíritus del mal que

Son los hijos del aire y de la noche,
Que andan en las tormentas,
Encendiendo sus fuegos en las nubes,
Los grandes ruidos derramando en éstas;

Son los perros que roen a las lunas,
Y apagan las estrellas,
Y lanzan los ladridos prolongados
Que suelen escucharse en las cavernas (p. 201).

Nótese lo poéticamente que está todo esto presentado: estos espíritus del mal que, además, «afilan los dientes a las víboras que duermen en sus cuevas» y siembran las «arañitas de la muerte en la yerba que pisan los charrúas» pretenden acercarse al cadáver para cerrarle los párpados y, al apagársele la mirada, perseguirlo y acosarlo.

Una transición: el viento se calma. Inmediatamente la gritería salvaje otra vez. Entre la incoherencia de la grita algunas voces se escuchan claramente. Después de esta apelación al sentido del oído, la sensación óptica: los salvajes gesticulan. Cierra la estrofa otra sensación auditiva: los salvajes vociferan. O sea, mezcla de sensaciones, entrecruce de fonismos y fotismos. Este ir y venir de impresiones sensoriales en las que abunda la sinestesia es casi constante. Todas estas vociferaciones y gesticulaciones de los salvajes tienen como finalidad impedir el fracaso del funeral, evitar que los espíritus del mal se posesionen del difunto Caracé. Pero todo es en vano:

¿A quién lleva el fantasma
De rápido correr?
Va fugitivo, y en sus hombros lleva
Al cacique que fue (p. 203).

Los árboles «gritan»; «el aire zumba» a causa de «los moscardones que corre Añanguazú (variante de Añang). Los perros negros persiguen a la luna. Son unos perros negros que comienzan a beber (nótese el adjetivo) la «tibia claridad» de la luna (p. 203). Una sombra mira «con ojos de luz», la tal sombra tiene alas de ñandú que «se retuercen y se alargan». Es una escena espeluznante, de mágico realismo; es una visión distorsionada por la ingestión constante de chicha y por la superstición. Lo que el autor nos está entregando no es la realidad, sino su interpretación distorsionada, originada en los

salvajes, quienes son víctimas de una especie de psicosis colectiva provocada por los dos agentes ya expresados. Así, las sombras luchan con las llamas y revolotean en torno a la hoguera; los árboles adoptan formas «quiméricas»; los ojos horriblemente abiertos del cadáver parpadean y sus miembros se estremecen; el cuerpo «nada en el aire, flota en las tinieblas y se hunde y reaparece, y se transforma» con las fluctuaciones lumínicas de las llamas (p. 204).

Formando un fondo negro,
Lleno de líneas vagas y revueltas;
Un medio en que se esfuman y se mueven
Formas abigarradas e incompletas (p. 204).

Tal es la realidad, precisada en la estrofa que acabamos de ver. Lo anterior a ella, la distorsionada percepción de los salvajes.

Continúa después el poeta dándonos lo que en jerga cinematográfica llamaríamos un *fade out:* la escena se desvanece lentamente y luego, de súbito, aparece Yamandú. Las estrofas que lo presentan son de un dinamismo extraordinario en que vuelven a entrecruzarse sensaciones motoras con ópticas y auditivas. Destaca la siguiente prosopografía (elementos etopéyicos que fueron sugeridos precedentemente se concretarán después por Zorrilla):

Son de hierro sus miembros; nadie excede
Su talla gigantesca
Ramas de sauce negro, los cabellos
Sobre el rostro y los hombros, se despeñan,
Y, en sus ojos, pequeños y escondidos,
Las miradas chispean,
Como las aguas negras y profundas,
Tocadas por el rayo de una estrella (p. 206).

Viene Yamandú a convocar a los indios para un ataque a los blancos. Poco a poco enumera sus méritos para que se le tenga como sucesor de Caracé. La tribu (no hay razonamiento, sólo emociones, como emociones hubo antes) «fascinada y aturdida», lo acepta como su nuevo cacique. Nadie piensa en los posibles derechos de Tabaré. Enardecidos todavía más por Yamandú, hay en el poema como un *crescendo* del espíritu bélico. Para estimularlos más a la acción, Yamandú presenta argumentos que apelan al instinto sexual. Les habla de las vírgenes blancas, que en los ojos tienen «hermosa claridad» y en los «días de las noches largas», en los que se oye «el canto del urú», serán «vírgenes esclavas del charrúa» y «brillarán con su luz» (p. 211).

Dos estrofas de muy sutil sensualidad y muy originales imágenes captan poderosamente la atención y no puede uno sustraerse a la tentación de transcribirlas íntegras y destacar la sugestiva impresión táctil del primer verso y la excitante del tercero, que es óptica y motora a la vez:

Sus cuerpos son más blandos que el venado
Que acaba de nacer,
Y tiemblan, como tiembla entre la yerba,
La verde caicobé (p. 211).

Nótese también el contraste de colores: mujer de piel rosada —idea inferida— que palpita o tiembla contra fondo verde.

Sus cabellos parecen los renuevos
Más tiernos del sauzal;
Sus bocas se abren como el dulce fruto
Que da el mburucuyá... (p. 211).

Repárese aquí en el rico colorido y en la precisión de los símiles. Para ello quizá convenga recordar que el (m)burucuyá es una planta trepadora silvestre de exquisita policromía en sus flores, y que sus frutos (las bocas de las vírgenes blancas se abren como tal) es amarillo por fuera y rojo por dentro.

Continúa Yamandú exhortando para el ataque a los blancos. Pide que lo sigan en seguida para obrar por sorpresa mientras los españoles duermen:

¡El sueño que en sus ojos se ha sentado
No se levantará! (p. 211).

Nótese la antítesis dormir-despertar, presentada con el sabor metafórico de la expresión aborigen: sueño que se ha sentado en los ojos y que no se levantará.

Todos siguen a Yamandú, van frenéticos, repitiendo su grito de muerte. Hay escenas de movimiento, de ruido intenso, es una especie de «prestísimo» siempre «crescendo», seguido de un contraste fónico: al bosque (recuérdese que había ido a refugiarse en la selva) regresa el silencio que «huyó» para «echarse fatigado entre la yerba» (p. 213).

Todo queda en calma. El viento se ha callado. Las estrellas han vuelto a brillar, y el cadáver del pobre Caracé, ex cacique de bárbaros a quienes sólo las emociones rigen, yace abandonado. Ya nadie se

cuida del mal que puedan causarle Añang y Macachera. Las hogueras, ya casi extinguidas, están

Bañándolo en las tenues llamaradas
Que, oscilantes y trémulas,
Sacan de entre las cálidas cenizas
Las puntiagudas y azuladas lenguas (p. 214).

Mientras

Las sombras que aleteaban, poco a poco,
Han bajado a la tierra,
Y, en torno a los fuegos expirantes,
Se arrastran, agarrándose a las breñas (p. 214).

ALBERTO ANDINO (1828 South Dollison. SPRINGFIELD, Missouri 65807. USA.)

ASPECTOS DISTINTIVOS DEL LENGUAJE DE «MORRIÑA»

El lenguaje novelesco de doña Emilia Pardo Bazán ha sido siempre, para la crítica, uno de los aspectos más atrayentes y reveladores de su obra (1). Ha suscitado, como ningún otro rasgo de su variado talento narrativo, el interés de los estudiosos tanto en España como en el extranjero y es, por lo demás, tal vez la única faceta (2) de sus

(1) Los artículos que siguen son contribuciones valiosas para el estudio del lenguaje de la Pardo Bazán: Robert E. Lott, «Observations on the Narrative Method, the Psychology, and the Style of *Los Pazos de Ulloa*», *Hispania*, LII (1969), pp. 3-12, y dos estudios de Mary E. Giles: «Impressionist Techniques in Descriptions by Emilia Pardo Bazán», *Hispanic Review*, XXX (1962), pp. 304-316, y «Pardo Bazán's Two Styles», *Hispania*, XLVIII (1965), páginas 456-462. Además Carmen Bravo Villasante («Vida y obra de Emilia Pardo Bazán», *Revista de Occidente*, Madrid, 1962) alude en varias ocasiones, aunque brevemente, al estilo de doña Emilia. Téngase en cuenta que estos estudios no se refieren a *Morriña* sino de pasada y que, por consiguiente, su utilidad al respecto es relativamente limitada.

(2) La crítica se ha inclinado, en modo preponderante, al análisis de las obras naturalistas de nuestra autora, y a los múltiples problemas críticos que suscitan. Sobre *Morriña* la bibliografía es sumamente escasa, por no decir inexistente. Citamos, en el curso del presente ensayo, con los datos bibliográficos correspondientes, lo que nos ha parecido más útil dentro de lo poco que se ha escrito sobre la novela que nos ocupa.

Lo más detallado que hemos leído es el capítulo que Robert E. Osborne *(Emilia Pardo Bazán. Su vida y sus obras*, México, De Andrea, 1964) les dedica a *Insolación* y *Morriña* (pp. 72-80). El título de dicho capítulo («*Insolación* y *Morriña*. Paréntesis literario») indica el carácter intrascendente que el crítico les atribuye a ambas obras. Tras un conciso resumen de la trama (pp. 77-78), Osborne elogia el mérito de *Morriña* como novela sentimental, sobre todo en la caracterización psicológica de la protagonista.

En su «Estudio preliminar» a *Emilia Pardo Bazán. Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1964), Sainz de Robles dice más o menos lo mismo: «Después de *Los pazos* y *La madre Naturaleza*, obras de una complejidad extraordinaria, Emilia Pardo Bazán quiso solazarse en

novelas y cuentos sobre la que se ha podido llegar a un común acuerdo, habiéndose elogiado, en innumerables ocasiones, la habilidad de doña Emilia en el manejo de los medios expresivos, su talento inventivo en lo que atañe a recursos y procedimientos verbales y el inagotable vocabulario que emplea con extraordinaria y sistemática eficacia.

La obra que nos ocupa no deja de ofrecer, empero, en su lenguaje, ciertos matices y características que, a nuestro ver, la distinguen entre las otras novelas de nuestra autora. Son éstos precisamente los detalles que nos proponemos señalar y comentar en el presente ensayo. Además, se intenta comprobar que dichos rasgos, sobre ofrecer especial interés en sí mismos, responden visiblemente a la índole temática de la narración y a las exigencias estéticas que ésta impone. La eficacia con que la autora efectúa la adecuación de los medios expresivos, creando un estilo de gran flexibilidad, adaptable a la expresión de diversas tonalidades narrativas, constituye uno de los notables hallazgos de la novela. Por ello, ésta se nos presenta como algo más que una miniatura intrascendente, bien escrita pero superficial y carente de profundidad temática.

Morriña ofrece, además del análisis psicológico, un cuadro social en que pulula un grupo de personajes secundarios trazados con pinceladas caricaturescas de evidente intención satírica. Una de las líneas temáticas principales consiste en presentar a la sociedad estancada en costumbres y convenciones vetustas que entorpecen las relaciones humanas, convirtiendo a los individuos en seres de ridícula presunción, grotescos en su indiferencia y egoísmo. La autora consigue estos efectos creando, mediante recursos léxicos principalmente, un osario de personajes fósiles, desfigurados y deshumanizados a causa de su egocentricidad y maniática adición al chisme. Estos móviles psicológicos determinan el comportamiento de todos los personajes de la novela con la sola excepción de Esclavitud que es presentada como víctima del hostil y abrumador medio ambiente en que se halla.

EL LEXICO

Conviene examinar cómo el léxico contribuye a la creación de estas desfiguraciones caricaturescas, que tan importante papel desempeñan en *Morriña*. En el segundo capítulo de la obra (pp. 167-173),

---

jugueteos sin trascendencia; quiso demostrar que si una novela henchida de psicología, protagonizada por almas singulares, atrae al público y lo sugestiona, igualmente lo conmueve y prende una novela en la que apenas apunte lo psicológico y de la que sean protagonistas Pelé y Melé» (pp. 53-54). Más adelante, el crítico separa los temas del estilo, elogiando a éste, y viendo «inhibición» en aquéllos: «Emilia Pardo Bazán se inhibió en cuanto se refiere al tema y a los personajes de estas historias de amor, al reflejarlos los reflejó en su estilo maravilloso, con su dominio sorprendente del idioma» *(loc. cit.)*.

dedicado a la introducción de los contertulianos de doña Aurora, se halla una excelente muestra del vocabulario que la novelista emplea para crear como un mausoleo de figuras de cera en reunión que cabría comparar «a una peña inmóvil en medio del mar de la existencia» (página 173) (3). Evidentemente la tesitura léxica determina, en buena medida, el tono de las descripciones. La selección misma, que se aprovecha de diversos efectos sonoros en combinación con los valores semánticos de términos referentes a trapos, remedios y muebles, constituye la técnica decisiva. En otros casos se refuerzan los temas (la senilidad enfermiza, la mortecina obsesión con lo pretérito, etc.), mediante la cuidadosa selección de vocablos llenos de poder sugestivo. Notamos, por ejemplo, la eficacia con que la autora se aprovecha de la connotación figurada en el uso de *gavota, clavicordio y ritornello:* «Como gavota ejecutada por una abuela sobre viejo clavicordio, sonaba allí el antiguo ritornello de las memorias y de las reminiscencias» (página 169). Se advierte, en estos juegos verbales, de que la anterior es sólo una muestra entre muchas, acometidos por doña Emilia con patente regocijo, una de las facetas más notables de su talento narrativo (4).

Otra nota distintiva del abigarrado vocabulario de esta novela es la frecuente introducción de graciosas y desusadas palabras compuestas. Se las emplea, en la gran mayoría de los casos, con evidente intención humorística, para infundirle a la narración un tono entre familiar y burlesco: «Sentados ya madre e hijo, contadas las gotas y tragadas también, venía el *sopicaldo* humeante, el par de huevos estrellados, abuñoladitos, y el bisteque, el cual precisamente había de traerse del café cercano» (p. 166). «Con este reuma, pensar en em-

---

(3) Los números de página que aparecen entre paréntesis junto a las citas textuales corresponden, sin excepción, a la siguiente edición: Emilia Pardo Bazán, *Insolación y Morriña* (Buenos Aires, Emecé Editores, 1948).

(4) Reproducimos, a continuación, los vocablos que le prestan al segundo capítulo de la novela (pp. 167-173) su carácter de estampa de época: butaca, poltrona, cretona, gutapercha, alifafes, goteras, achaques, catarro, artríticos, flatos, acedías, salicato, pectorales, botica, recetas, potingues, gavota, clavicordio, ritornello, muleta, pelambrera, armario de cedra, chapada a la antigua, arrebujada en su rotonda de pieles.

La siguiente lista, aunque no exhaustiva, da una buena idea del extravagante vocabulario burlesco de *Morriña:* pistraco, gulusmear, carámbano (p. 165), fámula (P. 166), alifafe, quisque, potingues (p. 168), pavero, automedonte (p. 182), sagrén (p. 183), atarugar (p. 184), menegildas, sabueso (p. 188), descocadas (p. 190), tojal (p. 192), ajamonada (p. 193), carantoñas, trastada (p. 198), zoquete (p. 199), cometer gatuperios (p. 200), peinarse el felpudo (p. 203), sargentona, lercha (p. 207), caridelanteras (p. 212), pasmarotadas (p. 213), rostrituerta (p. 216), testa orleánica (p. 218), truchimanería (p. 221), dengues, diaño, muñeira, zumera (p. 222), achuchones (p. 225), balumba (p. 228), quisque (p. 229), atarugada (p. 232), chisterómetro (p. 231), baguíos (p. 233), rabicorto (p. 234), cachacita (p. 248), erisipelatosa (p. 249), podres (p. 253), órdago (p. 254), chiquilicuatro (p. 261), lupia (p. 264), repantigarse (p. 267), guillati, tarumbi (p 269), tafanario (p. 270), tiñoso (p. 273), guipar (p. 275), alcatifas (p 276), truchimán (p. 277), garlito (p. 278), galápago, cuchufletas, paparruchadas (p. 282), reconcomio (p. 286), emberrenchinarse (p. 288), tergo, pejiguera (p. 290), arrechucho (p. 291), manumitar (p. 294), fadas (p. 297), canonjía (p. 302), rechupete (p. 304).

butirme en aquellos *carricoches,* que a lo mejor no tenían un cristal para un remedio...» (p. 177). No puedo tragar a la gente que anda tristona y *rostrituerta* sin porqué ni para qué» (p. 216). «Vestía la sobrinita de las de Romera un traje bastante *rabicorto,* indicio de que aún no había ascendido a la dignidad de la mantilla» (p. 234). «La mujer de veinticinco años que al pronto le tuvo por un *chiquilicuatro,* un "rapaz", ahora estaba a sus órdenes, sumisa, como "esclava" verdadera» (p. 261). Evidentemente pensando en las innumerables variantes compuestas de «rostro», «rabo», y, sobre todo, «cara», como «cariacontecido», «cariancho», «cariblanco», etc., la autora se permite una ocurrencia original: «Las chulapas de por aquí son unas *caridelanteras* y unas *raídas; pero al menos son toros claros»* (p. 212).

Quisiéramos reiterar que estos detalles del lenguaje de *Morriña, y los que se señalan más adelante en el presente ensayo, no aparecen* como curiosidades en un estilo por lo demás corriente, como lo es, por ejemplo, el de *Insolación.* Antes al contrario, la novela que nos ocupa está henchida de los elementos aludidos, que aparecen en proliferación en cada una de sus pletóricas páginas. En un reciente estudio nos hemos ocupado del obvio parentesco temático y estructural que guardan las dos novelas de 1889. Dicha relación se manifiesta como paralelos y contrastes que responden, en general, al hecho de que *Insolación* pertenece al género cómico y *Morriña* al trágico. Es de especial interés observar cómo la autora transforma sus medios expresivos de acuerdo a las distintas perspectivas adoptadas en las dos novelas. Además, revela, en forma inequívoca, el funcionalismo de su lenguaje novelesco, que nada tiene que ver con efectismo verbal.

AUMENTATIVOS Y DIMINUTIVOS

Es tan persistente el empleo de estos giros, a lo largo de toda la narración, que se hace imprescindible su explicación y justificación estética.

Si bien es cierto que aparecen a razón de tres o cuatro por página, no creemos que se trate de un caprichoso alarde de virtuosismo, sino de un recurso estilístico adaptado deliberadamente a las exigencias de una variedad de contextos narrativos. Por lo tanto, nos hemos fijado especialmente en las manifestaciones que parecen responder a un consciente propósito estético, aparte el gran número de casos que podríamos considerar normal y corriente en el idioma.

Se advierte, en primer término, que la autora no se limita a las terminaciones corrientes, antes al contrario, insiste en formaciones

inusitadas, por no decir estridentes (5). Es frecuente también el empleo simultáneo de los dos recursos morfológicos: zangolotina (p. 196), bofetoncito (p. 207), amigachillo (p. 292). Si bien es cierto que los diminutivos son mucho más numerosos que los aumentativos, el efecto del conjunto es decisivo. Los diminutivos abundan especialmente en la narración de episodios en que figuran los personajes de relieve, sobre todo doña Aurora y Rogelio, donde la comicidad no adquiere sino mediana causticidad. En cuanto al empleo de los aumentativos, éstos aparecen como uno de los principales recursos del lenguaje satírico y de la creación de efectos caricaturescos.

LA EXPRESION AFORISTICA

El propósito didáctico de *Morriña,* hábilmente intercalado en la narración, se transparenta no sólo en el tratamiento de los temas y en las caracterizaciones de ciertos personajes que con toda claridad representan o tipifican costumbres y vicios sociales, sino también en el insistente empleo de aforismos y otros medios relativamente directos de expresar, en forma concreta, alguna enseñanza o breve lección moral:

> No puedes ser casto, sé cauto (p. 199).
> Al pan, pan, y al vino, vino (p. 212).
> Piensa el ladrón que todos los son (p. 271).
> El fuego junto a la estopa (p. 272).
> Entre santa y santo... (p. 272).
> A pillo, pillo y medio (p. 278).
> Un clavo saca otro clavo (p. 278).
> Contra treta, retreta (p. 279).
> Mejor es ponerse una vez colorado que ciento amarillo (p. 288).
> Pocas son las malas fadas (p. 297).

Tanto o más interesantes que estos proverbios tradicionales, son las expresiones aforísticas que parecen surgir espontáneamente de su imaginación, incorporándose inconscientemente al relato. Las moralejas inventadas por doña Emilia suelen expresarse en forma menos elíptica y capsular, pero son de mayor complejidad conceptual: «nada es comparable al antojo de un niño sino el capricho de un viejo» (página 220). «Es un pecado refregarles por los hocicos las niñas bonitas

---

(5) Como se ha dicho, estas formaciones aparecen con sorprendente frecuencia en *Morriña.* Aunque una lista completa sería interminable, hemos creído conveniente ofrecer algunos ejemplos: *cosazas* (p. 27), *viejiño* (p. 163), *hijiño* (p. 167), *terriña* (p. 177), finito (p. 192), ratiño (p. 205) carinas (p. 218), sueñecillo (p. 230), primerito (p. 258), niñines (p. 270), maliciota (p. 271), mentirijillas (p. 271), noblota (p. 273), legüecita (p. 276), penachillo (p. 304).

a los calaveras» (p. 220). Para describir la transformación en el carácter de Rita Pardo, que antes había sido «una coqueta de picante hermosura», pero que ahora se ha convertido en «matrona circunspecta y barnizada de una espesa capa de decoro» la autora recurre al concpeto de que en toda personalidad hay un fondo verdadero, invariable y, para reiterar el punto, nos profiere esta sentencia: «Las almas se tiñen, se disfrazan, pero no se renuevan» (p. 193). Esta línea de análisis nos lleva, por último, a otra faceta de la expresión didáctico-moral de nuestra autora. *Morriña* contiene una porción de filosofía moral, expresada no mediante la concisión del aforismo, sino en lo que vienen a ser pequeños sermones éticos referidos directamente al lector. Bastará como ejemplo, entre otros muchos semejantes, el pasaje que reproducimos a continuación. Doña Aurora toma a Esclavitud, como sirvienta en su casa, sin entender del todo sus propias intenciones ni los móviles que le instan a tomar tal determinación. En parte lo hace para «vencer a aquella pinturesca farsantona de Rita Pardo»; sobre ello especula de este modo: «Tan dulce desahogo era el precio de la victoria. Hay un placer, cuyo origen no se define, pero a cuyo atractivo cede casi todo el mundo, en referir esos dramas hondos de la vida humana, que de rechazo nos tocan a todos, que tienen el don de interesarnos porque despiertan nuestros sentimientos de compasión y justicia, y al par nos ponen frente a graves problemas, sin obligarnos a resolverlos, sino sólo a considerarlos como consideramos en el teatro el argumento de una tragedia engendradora de terror y piedad» (p. 206).

JUEGO ONOMASTICO

Este recurso estilístico, familiar a todo lector de la novela decimonónica, se manifiesta en *Morriña* en diversas formas. La más obvia es la serie de variantes del nombre Esclavitud: Esclava, Esclavina, Esclaviña, Clava y Claviña; además este personaje lleva, por sobrenombre, Sura, Surita y Suriña. Recordamos que en *Marianela* también se le dan varios nombres a la protagonista, con análogo efecto de subrayar su insignificancia, ya que tener media docena de nombres equivale a no tener ninguno.

La autora parece deleitarse en el uso de sobrenombres burlescos. En lo que se refiere a su función estética, constituyen, en conjunto, uno de los recursos imprescindibles de la dimensión caricaturesca. Cada uno de los contertulianos de doña Aurora tiene el suyo más o menos grotesco: Don Nicanor Candás, siendo el único que se interesa

por noticias de actualidad ha recibido de don Gaspar el apodo de «repórter» y «reportero» de la tertulia. Rogelio prefiere llamarle «Laín Calvo» para mofarse de su «calva amarilla y enorme» (p. 173). Don Nicanor no se queda atrás en la invención de sobrenombres ofensivos. A don Prudencio Rojas, por su «altísima» dignidad de magistrado y por la férrea rectitud de sus fallos jurídicos, le llama «fantoche del Derecho» (p. 175). El «afeitado y galante» don Gaspar Febrero lleva el sobrenombre «Nuño Rasura» (p. 173), también inventado por Rogelio. Finalmente la «travesura de chico mimado» le había llevado a ponerle de mote «Inútil Club» a toda la tertulia».

La narración abunda en epítetos más o menos hirientes que, si no constituyen precisamente nombres, tienen parecido efecto humorístico. Doña Aurora emplea un granizo de términos despectivos para referirse a las sirvientas del día que, comparadas a Esclavitud, le resultan «pistracas», «charranas», «sargentonas», etc. (6).

FUNCIONALISMO DEL LENGUAJE

Al resumir lo expuesto hasta aquí, quisiéramos poner de relieve el funcionalismo del vocabulario empleado en la novela porque ésta tendría que ser, al fin de cuentas, su justificación estética. Sería entender mal nuestra intención, concluir, en base a las muestras, desglosadas de su contexto narrativo, que se han dado aquí, del abigarrado lenguaje de *Morriña,* que todo ello no representa sino vacuo exhibicionismo verbal. Antes al contrario, afirmamos que el lenguaje se va elaborando siempre de acuerdo a las exigencias del mundo novelesco creado, de los temas y de las caracterizaciones, y que, por esto mismo, la obra no es, como se ha sostenido, simplemente una miniatura bien escrita pero intrascendente.

No conocemos, en toda la prosa de nuestra autora, una obra que ponga de manifiesto tan claramente, esta precisa adaptabilidad estilística, la flexibilidad que le permite a la novelista crear una enorme variedad de tonos, desde la sátira mordaz y la caricatura disolvente hasta la elocuencia de sombría elegancia. La novela nos deja con la sensación de haber presenciado una demostración de continua e inagotable invención verbal. Nunca le falta a la autora, en sus pinceladas caricaturescas, el giro que en la presentación de algún rasgo moral o psicológico transfigure al personaje, mediante la mordaz parodia,

(6) Veamos el resto de los terminachos de doña Aurora: «lerchas», «menegildas», «caridelanteras», «chulapas», «raídas», «respondonas», «remontadas», «desgarradas», «rostrituertas», «descocadas». Rita Pardo es, según ella, «maulona», «farsante», «una santita mocarda», «carantoña», «falsona», «santina de alfeñique» y «pinturera».

en un ser deforme. La dignidad y virtud de los individuos que pululan en derredor de la protagonista y la van royendo progresivamente hasta destruirla, se diluyen, en las disonantes descripciones, principalmente por efecto de los ásperos y estridentes términos empleados en ellas. Además, abundan los bruscos contrastes como, por ejemplo, el inesperado tecnicismo que la autora pone en boca del médico, Sánchez del Abrojo, para explicarnos que la caída de doña Aurora por las escaleras de su casa no había tenido consecuencias serias: «le dio la razón asegurando que, según las trazas, aquella magulladura iba a presentar una degeneración erisipelatosa» (p. 249). A cada paso de la narración brotan voces añejas, arcaicas, que le infunden a la prosa de *Morriña* un tono de estampa de época luego traducida inesperadamente en punzante sátira. El copioso diálogo se eriza de curiosidades léxicas, inusitadas palabras compuestas, diminutivos y aumentativos para cuya formación se prefieren los sufijos y prefijos menos corrientes y disonantes.

A medida que progresa la narración hacia la resolución de los conflictos dramáticos, el estilo se aguza, reduciéndose el elemento moralizante a la apretada y concisa estructura de la expresión aforística, cuyo empleo insistente, en los últimos capítulos de la obra, promueve el rápido desliz de la narración hacia el conmovedor desenlace trágico.

En la *presentación de los personajes*, sobre todo los secundarios, la autora emplea un vocabulario arcaizante, pintoresco, delineándolos con inconfundibles perfiles burlescos, empezando por los sobrenombres y otros juegos onomásticos que contribuyen en forma decisiva a la creación de una galería de tipos deformados por la perspectiva de la caricatura. Además de los sobrenombres paródicos y la concisa pincelada aforística, aparece frecuentemente el retrato moral y costumbrista más extenso y detallado. En estos efectos, la selección del léxico constituye el recurso expresivo determinante. El desarrollo temático de la novela depende de la eficacia de estas caracterizaciones, ya que el tema central consiste en la confrontación de Esclavitud y la sociedad, representada por estos personajes, que la rodea y por fin la destruye. En pasajes como los que reproducimos textualmente a continuación, se advierten varios de estos recursos: el sobrenombre burlesco y los demás vocablos con que se nos pinta el estrafalario retrato del absurdo don Gaspar Febrero, al enterarse de que Esclavitud ha de pasar a servir en su casa: «Al hablar así, «Nuño Rasura» pegaba saltos en su butaca y hacía con la muleta el molinete. Sus ojos brillaban; su cuerpo se erguía como el de un muchacho, y afanoso sobrealiento agitaba su esternón» (p. 284). Veamos, para concluir, el momento en que don Nicanor Candás, «Laín Calvo» como lo ha mote-

jado Rogelio, le inyecta a doña Aurora el veneno del chisme. Refiriéndose a Esclavitud y Rogelio, don Nicanor se expresa de esta forma: «cuando el otro día los pillé en la antesala muy entretenidos, hechos un caramelo, díjeles para mi saco: "Eso, niñines: a divertirse, que es la ley de Dios". Pero si pienso en el otro estafermo con sus ochenta del pico, todo derretido en babas...: home, le bajaría los calzones y le daría una mano de azotes en el tafanario, por archimemo» (p. 270).

He aquí los resortes del ambiente psicológico-social en que se desenvuelve el trágico destino de la protagonista, cuya mala fortuna consiste precisamente en hallarse sometida a los ridículos vaivenes e inconsistencias de individuos deshumanizados por el egoísmo, de origen neurótico (Rogelio, doña Aurora), la senilidad babosa (don Gaspar Febrero) y el veneno del chisme (don Nicanor Candás, Rita Pardo).

Según el juicio de la crítica, poco significan las dos «novelitas» de 1889 frente al peso y profundidad de las anteriores novelas naturalistas. *Insolación* y *Morriña* han sido relegadas, injustamente a nuestro criterio, al nivel de jugueteos intrascendentes. En el presente ensayo, se ha tratado de señalar algunos rasgos distintivos del lenguaje de *Morriña*. Creemos, además, que el desprestigio de *Morriña* —y, dicho sea de paso, el de *Insolación*— es inmerecido en lo que atañe a la riqueza y flexibilidad del lenguaje novelesco. Siquiera en este sentido, las obras adquieren una importancia mayor a la que hasta ahora se les ha concedido.—*ROBERT M. SCARI (Dept. of Spanish & Classics, University of California, DAVIS, California 95616.)*

Sección bibliográfica

M. DAMIANI: *Francisco Delicado.* Twayne Publisher, Inc. New York, núm. 335, 1974; 156 pp.

El mundo de la Roma renacentista es sensual, creador y a la vez perverso. Y *La lozana andaluza* (Venecia, 1528), de Francisco Delicado, nos presenta este mundo por ojos de un sacerdote español seguramente converso. Pocas obras españolas retratan la sensualidad y perversidad como ésta. Además, la obra de Delicado es una continuación de obras españolas lascivas y presenta rasgos que se verán en el género picaresco español. Así es que *La lozana andaluza* es un importante eslabón entre la Edad Media y el Barroco.

A la obra de Delicado se ha dedicado sobremanera el profesor Bruno M. Damiani de The Catholic University of America, Washington, D. C. En una serie de importantes publicaciones de gran erudición ha estudiado varios aspectos de la obra de Delicado. Incluye esta serie su tratado sobre el salutífero palo de Indias, su labor como impresor de libros en Venecia y *La lozana andaluza.* Aquí en la prestigiosa serie Twayne de habla inglesa el profesor Damiani ha hecho un estudio extenso y fundamental sobre Delicado.

Damiani en el primer capítulo nos presenta la biografía de Delicado, explicando que nació hacia 1480, cerca de Córdoba y que era de origen converso, sacerdote y que hacia los primeros años del siglo XVI se fue a Roma a lo mejor para ocupar algún beneficio eclesiástico. Estando en Venecia, desde 1528 Delicado se dedicó a editar libros españoles entre los cuales figuran *La Celestina* y *El Amadís de Gaula*. En Roma conoció muy bien el barrio de Pozo Blanco, lugar donde vivían muchos españoles: cristianos nuevos, cristianos viejos, judíos y cortesanas.

A este barrio llega nuestra protagonista, también, natural de Córdoba. Damiani muestra que Delicado era genial en su descripción de esta precursora de las pícaras españolas literarias del siglo XVII. El retrato de la lozana y el mundo en que vive nos presenta según Damiani una mujer perversa en un mundo igualmente perverso. Damiani

explica que tanta era la repugnancia que sentían los críticos, principalmente Menéndez Pelayo, ante esta obra de arte que no pudieron ser objetivos. Lamenta esta actitud porque impidió un examen crítico de esta obra hasta los años cuarenta.

Damiani prueba que *La lozana andaluza* es un obra de arte tanto por su forma como por sus descripciones del ambiente y de su protagonista, por su estilo y por su lenguaje. A la vez Damiani muestra que es una obra perfectameute relacionada con la tradición literaria del Occidente tanto dentro como fuera de España. Es indispensable el estudio y análisis que hace sobre las obras que ejercieron mucha influencia sobre Delicado. Son fuentes clásicas, bíblicas, folklóricas y medievales españolas. El genio de Delicado, expresa Damiani, es su talento para asimilar una variedad de formas literarias y conceptos y utilizarlos para retratar la realidad histórica que él mismo palpó.

Para mí, uno de los capítulos más interesantes es el 9, en que Damiani establece una serie de paralelismos entre Delicado y el escritor coetáneo Pietro Aretino, indicando que los dos describían el mismo mundo inmoral romano. Sin embargo, Damiani no habla de influencias literarias de Aretino sobre Delicado. Pero si las hubiera serían las de Delicado sobre Aretino y no al revés como se había creído, hasta el estudio del erudito francés Alcide Bonneau.

El estudio de Damiani es uno de los más importantes sobre *La lozana andaluza* y el mundo que se ve en ella. En gran parte el éxito de este estudio se debe a la gran erudición de Damiani, principalmente en las cuestiones hispano-italianas, materia que él domina perfectamente. Por eso esperamos la salida de su segunda edición comentada de *La lozana andaluza* por la editorial Porrúa. Acompaña su estudio una bibliografía selecta comentada.—*JACK WEINER (Department of Foreign Languages and Literatures Northern Illinois University. DEKALB. Illinois 60115. USA.)*

BARRIO DE MARAVILLAS» *

Henos aquí, queridos amigos, fieles a una reunión convenida desde hace tan sólo tres días, he aquí también, junto a nosotros, a esta extranjera en su patria, Rosa Chacel, proscrita de nuestros manuales de literatura, perdida desde hace tiempo para nuestra cultura, y cuyo último libro, *Barrio de maravillas,* llega hoy, por vez primera, a las librerías de nuestra ciudad.

(*) Seix Barral, Barcelona, 1976.

Y es tan grande el olvido que pesa sobre su obra, es tal el silencio que arrastra consigo su producción, que, en cierto modo, recuerdan estos escritos suyos el cuerpo de aquellos antiguos libertinos, los dioses griegos, sin otra patria que el adiós, sin otra morada que el olvido.

De ahí que pudieran ser ciertas las palabras de Sócrates a Teodoro preguntándole por el compañero oriundo de Elea con el que ayer concertaron una cita: «Teodoro, ¿acaso lo que tú nos traes no será, en lugar de un extranjero, un dios, al decir de Homero, sin tú mismo darte cuenta de ello?» A lo cual, entre otras cosas, responde Teodoro: «... sí, veo en él un ser divino: a todos los filósofos, en efecto, les doy yo este título».

Y contesta Sócrates: «Y justificadamente, amigo mío. No obstante, existe un linaje de seres que, por así decir, es apenas más fácil de discernir que el linaje divino; tan distintas son, en efecto, las apariencias distintas que este linaje de seres humanos toma en el juicio ignorante de la multitud cuando, "recorriendo las ciudades", los que en manera alguna tienen las maneras, sino la realidad misma de los filósofos, vigilan desde su altura la vida de los hombres de aquí abajo.»

Debo deciros, a continuación, que *Barrio de maravillas* narra una historia que en nada es ajena a tan doctas palabras: nos cuenta el retorno de los dioses de la nada hasta la carne mortal de nuestra historia.

Quizá se trata, sin duda, de un proyecto único en nuestra cultura: evocar la historia mitológica de una iniciación al mundo que, alarmantemente, se confunde con los atribulados tiempos del principio de nuestro siglo. Y hablando del retorno de los dioses, Rosa nos habla de lo sagrado de nuestros deseos, lo inolvidable de nuestras pasiones. La carne de la divinidad se confunde con nuestra carne, su cuerpo vive en nuestro cuerpo, aunque la muerte sea un patrimonio únicamente nuestro.

Me preguntaréis, ya os veo, con una sonrisa no sé si cínica o condescendiente, tanto da, por la morada de tales divinidades, por la «realidad» de estos desvaríos. Y sólo puedo añadir nuevas perplejidades: los dioses viven aquí, en Madrid, en esta ciudad, en estas calles, esperando, en vano, vuestra llamada, aguardando, sin fortuna, cobrar vida en vuestras pasiones, sabiamente numeradas, catalogadas, archivadas, en los eriales del olimpo contemporáneo regido por el santoral del calendario administrativo, las economías armamentistas.

No es un azar que este libro de Rosa inicie su obertura con el descubrimiento de las divinidades en una de sus residencias contem-

poráneas: el Museo, el catálogo de las máscaras. El Prado, Recoletos, encarnan la geografía sagrada del libro. Madrid, la ciudad mitológica, será la ciudad anterior al Fedro de Platón, la ciudad del Barroco de Poussin. En ocasiones, los personajes de Rosa, como los de Homero, abren su conciencia a inciertos desvaríos, variaciones de luz, paisajes inolvidables en cuyas verdes praderas moran las divinidades, y, allí, hombres y dioses, se confunden peligrosamente: la ciudad de los sueños de Rosa evoca los fantasmales paisajes donde Randolph Carter busca la historia de su pasado: la ciudad de Rosa es la ciudad del Barroco, con sus balcones y sus fiestas, sus carnavales y procesiones, la emigración de la sociedad rural hasta el infierno urbano.

Y os diré ahora en qué subterráneos laberintos se escondieron los dioses para huir del patíbulo, las persecuciones llevadas a cabo por las nuevas religiones que bañaron en sangre nuestra tierra...

Primero moraron en las legendarias azañas de los oscuros caballeros de la épica y las leyendas. El neoplatonismo renacentista, luego reconstruyó su cuerpo en gloriosas esculturas, inolvidables cuerpos de mujer envueltos en sedas y joyas que el Tiziano nos muestra en todo el esplendor de su lozanía; las cortesanas romanas, florentinas, venecianas, amantes de Rafael o el Aretino, ¡cómo se parecen a las lejanas mujeres de Ovidio y Catulo!... Poussin instala los dioses en la ciudad moderna. Y a través del barroco tardío, las horrorosas pesadillas de la novela gótica de los prerrománticos, las alucinaciones de Blake y Hölderlin, llegan al siglo XIX. Hoffmann, en *Los elixires del diablo,* nos describe este proceso. Los prerrafaelistas, William Morris, nuestros modernistas saben bien que los dioses pueden albergarse en nuestro domicilio, y que el arte, la decoración, el urbanismo, también poseen un rostro sagrado que la dictadura del mal gusto contemporáneo condena en sus cárceles y celdas psiquiátricas.

Heredera de Juan Ramón y de Ortega, Rosa Chacel escribe, quizá por vez primera en nuestra cultura contemporánea, la novela del retorno glorioso de los dioses, la historia de su reencarnación en nuestra ciudad, hoy tachada por el polvo administrativo, hundida en su perdición.

Así nuestra lenguna se instala en la más oculta y fecunda de las tradiciones modernas, retorna a unas raíces que se llaman Garcilaso y Ausias March, Cervantes y el Infante Don Juan Manuel, Abuchafar Abentofail y Villamediana. Tradiciones que la novela picaresca y Velázquez socavaron minuciosamente: *Los borrachos*, de Velázquez, se burlan de los dioses, son la ruina de las divinidades convertidas en bufones idiotizados. Tal será *otra* de las variaciones más gloriosas del pensamiento moderno: el ateísmo y los librepensadores azotan a los

mercaderes en el templo, pero el *Bobo de Coria* y *Justine* nos advierten del abismo que se abre a la mirada ciega de los hombres; el politeísmo nos permitía imaginar la gloria del deseo, evocar lo divino de la fiebre amorosa; pero Velázquez y Sade auncian la ruina de la carne, los espejismos de la conciencia, la muerte térmica de las civilizaciones y el universo, la sociedad numeral y administrativa de nuestro tiempo, los cuerpos caídos en las tinieblas geométricas de la política.

Rosa, como Walter Benjamin, descubre el politeísmo a través del infierno anterior a la conciencia, y el alumbramiento que nos anuncia este libro se confunde con una exploración del mundo infernal de la conciencia infantil.

Esta indagación la conduce, repito, al Museo, al Prado: allí, las imágenes, las máscaras recuerdan las antiguas moradas de que nos hablase Erwin Rhode, los accesos directos para llegar al mundo subterráneo, las *plutonia,* los *psicopompeia,* o fracturas en las rocas por donde las almas podían asomarse a la luz.

También las imágenes que forjaron nuestro pasado, las variaciones de luz y color que conocemos por pintura, arte, y que habrán de constituir el espejo a través del cual los personajes de Rosa se reconocen en la carne inmortal de las divinidades, minuciosamente amontonados en galerías anónimas, salas que los turistas recorren sin ver, inocentes, poseen el mismo rostro que los dioses griegos, una fisonomía doméstica que se confunde con lo único noble, cordial e inolvidable de la historia de los hombres. De ahí que una visita al Museo, el reconocimiento, en nuestra carne, de algunas pinturas, las que sean de vuestro agrado, nos recuerde que nosotros, nuestro pasado, nuestra condición, sólo es perdurable en esas fisonomías fantasmales e inolvidables: las obras de arte, hoy intaladas en el supermercado, todavía ayudan a nuestro cuerpo con alimentos que hacen crecer en nuestros tejidos y tumores las raíces de un pasado imprescindible para saber quienes somos, a donde vamos, si es que vamos a alguna parte. Escribía Erwin Rhode: «... estos dioses no se elevaban a las alturas del Olimpo, sino que se aferraban fielmente al lugar donde habían sido imaginados, como testigos de un lejano pasado en el que la comunidad, dependiente de sí misma, en casi todos los órdenes, tenía su propio dios, cincunscrito al lugar en que vivían, y sin que sus pensamientos fueran más allá de esta misma divinidad».

Mozart, en alguna de sus óperas tardías, descubrió que las moradas de los dioses no son inexpugnables: basta con desearlo para que sea posible instalarnos, como Alicia, en la otra cara del espejo: allí donde viven los gloriosos recuerdos de lo que nunca fuimos, u olvidamos,

donde viven las figuras demoníacas de la mitología infantil, la muñeca, el juguete.

Vosotros sabéis hasta que punto los demonios infantiles están presentes en toda la obra de Rosa. Lolita y Leticia Valle todavía no sé si son fuerzas del mal o sacerdotisas, esas adorables mujeres-vampiro, los *efrit,* que asaltan, con el pretexto más ocasional, a los caminantes de *Las mil y una noches.* Pero, si lo recordáis, al menos, tal me ocurre a mí, los procelosos juegos de algunos personajes de Rosa se inician, siempre, en el instante en que han sido abandonados los juguetes, han caído las máscaras, y se inicia un alarmante proceso, que el juego nos ayudaba a enmascarar, y hora es ya de desenterrar de las frondas de lo proscrito.

El amor y el juego susurrran en la conciencia infantil la urgencia del deseo. La carne de la muñeca será desollada, y los títeres suplantan a los antiguos héroes de la *Odisea.* El niño y el fetichista se abandonan al deseo más loco, el cadáver de la muñeca. Y los demonios se visten con el ropaje animado por el titiritero. Las brujas son evocadas cada noche por la madre-sacerdotisa, contando un cuento, hasta que llega el sueño reparador.

Ante los títeres, el niño, el hombre, se encuentran impotentes: las fuerzas del bien y del mal renacen de los cementerios ambulantes, y el circo es el lujurioso carnaval donde la carne desnuda de las mujeres, la algarabia de los payasos y la música, el tinglado de la antigua farsa, nos inicia en las penumbras del desear. Y huiremos de casa para mirar por un caído nudo de madera la tétrica pero incitante desnudez de las artistas; y sus mallas raídas, su pelo negro, el perfume de sus esencias baratas, nos conducirán hasta los misterios de la carne.

La princesa que nos seducía con sus trenzas ¡cómo nos recuerda la chica pelirroja que cada día mirábamos desde lejos en las luminosas mañanas del recreo! La bruja que vivía en la pantanosa ciudad de los sueños, ¡cómo sobrevive en los graznidos horribles de la manada que regresa del *week-end!* Y la huida de Huck Finn ¡cómo nos recuerda aquella nuestra fallida huida!... Porque, ahora lo sabemos, llegó el día en que habíamos perdido la fe en todos los juguetes, y comprendimos que ya jugábamos otro juego, del que desconocíamos las reglas y el sentido; ya contemplábamos la mano ciega que nos movía, como a peones en un ruinoso tablero de ajedrez, y se nos escapaba el fin de esta nueva y horrible pesadilla; y una oscura noche huimos de casa, como quien escapa de una cárcel, y todavía vagamos en la oscuridad, hundiendo nuestras manos en la noche como aventureros que perdieron el rumbo y los planos de un paisaje que no olvidaremos nunca, que el atardecer desdibuja en sus sombras, mientras por los corredores

vacíos de la sangre oímos, desde la tumba del recuerdo, la umbría voz del olvido que nos llama...

Sustituid títeres y juguetes por obras de arte, en el Prado, y tendréis el marco infernal de juegos demoníacos que alimentan la sangre de estos personajes de Rosa.

Bajamos, en *Barrio de maravillas,* hasta la casa de una amiga, en un barrio madrileño, pero sabemos que bajamos a una gruta donde vive una fuerza sagrada y desconocida. Contemplamos la estatua de una diosa, en el Prado, pero sabemos que es de nuestra madre, o suya, mi querida amiga, la carne lechosa que el mármol nos ayuda a descubrir y de la que es sólo máscara, transparencia. Podemos hablar de trivialidades, si usted así lo quiere, pero nuestro corazón sabe que se desangran las venas en el polvo.

Rosa, insisto, reconstruye aquello que de infernal hay en la vida infantil, pero sólo de modo indirecto nos habla, o nos oculta, que también ocurre, los objetos a través de los cuales afloran hasta la superficie asoladoras pasiones: un hombre acaricia las trenzas de una niña, en silencio; dos niñas nunca hablan de aquel acto secreto, e inolvidable, que siempre nos ocultan; una frase musical se repite en nuestra conciencia, pero ya no evoca lo único que justificó nuestra vida, y hemos olvidado.

De ahí que el paseo de las carrozas de máscaras, un día de carnaval, tenga, en la novela de Rosa, el carácter de una fiesta olímpica: los dioses han caído en la ciudad; el fasto de la opereta da cobijo a los proscritos, y la flauta de Dionisos inicia los acordes de un vals.

Sí, días pasados, tuvisteis la oportunidad de contemplar las Marionetas de Salzburgo, recordaréis hasta qué punto una ópera de Mozart, o *El murciélago,* de Johann Strauss, nos hablan del estatuto actual de las divinidades: la voz del narrador poblará la carne de los títeres con insensateces y locuras, correrías de amor enlazadas en voluptuosas francachelas. El salón de baile, en Tolstoi y en la opereta, es un escenario olímpico. Rosa reconstruye aquel cambio de miradas de un martes de carnaval que no podemos olvidar aunque hemos olvidado: y su cortejo de máscaras recuerda a Poussin: como en la estatuaria de Bernini y Miguel Angel, el escorzo de la mirada de una princesa o una santa, tanto da, nos habla de lo sublime; una tertulia doméstica, evoca a las Parcas tejiendo con trivialidades el fasto de lo indecible y lo sagrado.

Cuando llega la aurora, las máscaras yacen en el suelo, la lívida luz del amanecer nos inunda piadosamente, y la memoria se dispersa y huye. La iluminación de la ciudad es ya otra, también ha huido esa

mujer a quien besamos furtivamente en la oscuridad, y la orquesta ha callado. Las serpentinas y los *confetti* se confunden en el polvo.

Pero caerá la tarde y llegará la noche, con sus propios consejos, con sus compromisos, sus halagos, con su propia urgencia, la del cuerpo que anhela y busca; y hacia la misma dicha fatal, perdidos, así los personajes de Rosa, conducidos por Ariadna, que tal es su nombre real, legendario o no, se encaminan al cine, al Pardiñas, exactamente.

Porque, si recordáis los *attrezzo*, de Visconti, recordaréis cómo los dioses mueren y sobreviven una y otra vez en cada función, también cobijados en el cine, gruta en cuya oscuridad contemplamos, de modo ritual, el juego sagrado de las tristes mitologías de nuestro tiempo. Y en la memoria se engarzan los recuerdos y los dioses, ya inconfundibles para siempre, porque en el umbral de una oscura mansión de este *Barrio de maravillas*, de Rosa, inscrito en una piedra que el viento y las lluvias están erosionando, pueden leerse estos consejos que Lovecraft, a través de Nyarlathotep, dirige a Randolph Carter, aconsejándole cómo puede encontrar sus propios dioses tutelares, y que yo, para terminar, me gustaría recordaros a vosotros, en el amistoso deseo de que también encontréis los vuestros y os sean muy propicios:

> ... no es a través de mares desconocidos por donde debes dirigir tus pasos, sino a través de años desconocidos y pasados, hacia las visiones luminosas de tu infancia, hacia esas vivencias empañadas de sol y de magia que los viejos paisajes despiertan en una mirada joven.
>
> Pues sabe que tu dura y marmórea ciudad de ensueño no es sino la suma de todo lo que has visto y amado en tu infancia. Está formada con el esplendor de los puntiagudos tejados de Boston y las ventanas de poniente encendidas por los últimos rayos de sol; con la fragancia de las flores del Commnos, la inmensa cúpula erguida en lo alto de la cuesta, y el laberinto de buhardillas y chimeneas que se alzan en el valle violáceo donde el Charles discurre perezosamente, o por debajo de los innumerables puentes. Todas estas cosas contemplaste, Randolph Carter, cuando tu nodriza te sacó a pasear por primera vez un día de primavera, y será lo último que verás con ojos de nostalgia y de amor. Y tiene también la imagen de Salem y su historia sombría; y la de la espectral Marblehead que escaló rocosos precipicios en los siglos del pasado; y el esplendor glorioso de las torres de Salem y de los campanarios que se ven a lo lejos desde los prados de Marblehead y desde el puerto tras el cual se pone siempre el sol.
>
> Y la ciudad de tu sueño está hecha de la fantástica y señorial Providence con sus siete colinas en torno al puerto azul, con sus terrazas de césped que conducen a campanarios y ciudadelas de una antigüedad viva aún; y de Newport, que se eleva fantasmal

desde su escollera. Y de Arkham también, con sus techumbres invadidas por el musgo, y sus praderas ondulantes y rocosas. Y de la antidiluviana Kinsport, blanqueada por los años, ciudad de innumerables chimeneas y muelles desiertos y buhardillas torcidas; y de la maravilla de sus acantilados sobre el mar, y del océano cubierto de brumas lechosas en cuyas aguas se mecen las boyas tintineantes.

En tu ciudad están los fríos valles de Concord, los empedrados callejones de Portsmourth, los caminos rústicos y umbríos de New Hampshire, cuyos olmos gigantescos casi ocultan las blancas paredes de las viejas granjas y las caídas techumbres de los pozos. Están los muelles salitrosos de Gloucester y los mimbrales de Truro azotados por el viento. Están los paisajes con pueblecitos lejanos y torres de campanario, y los montes que se alzan tras las colinas a lo largo de las Costa del Norte, y las sosegadas laderas rocosas y las cabañas bajas cubiertas de hiedra, construidas al socaire de los enormes farallones que se elevan en la región septentrional de Rhode Island. Está el olor a mar, la fragancia de los campos, el hechizo de los bosques oscuros y la alegría de los huertos y jardines al amanecer. Todas estas cosas, Randolph Carter, son tu ciudad; porque todas ellas son tu mismo ser. Nueva Inglaterra te ha dado la vida y ha derramado en tu espíritu un límpido encanto que no puede perecer. Este encanto, moldeado, cristalizado y bruñido por los años de recuerdos y de ensueño constituye la misma esencia de tus maravillosas terrazas y tus puestas de sol. Y para encontrar ese antepecho de mármol ornado de extraños jarrones y balaustradas esculpidas, y para descender finalmente por esas escalinatas deslumbrantes hasta las plazas anchísimas y las fuentes prismáticas de tu ciudad, sólo necesitas retroceder a los pensamientos y visiones de tu juventud llena de anhelos...

JUAN PEDRO QUIÑONERO (Plaza del Dos de Mayo. Edificio Aries, 5.º, A y B. MOSTOLES, Madrid).

ASEDIO A «RECUENTO», DE LUIS GOYTISOLO

Las afueras (1958), de Luis Goytisolo, podría inscribirse en el llamado realismo social, tendencia de un grupo de escritores que conocieron la guerra civil de niños y que está basada en la crítica a la clase burguesa, así como en la denuncia de la miseria moral y social provocadas por dicha guerra. El populismo, el esquematismo ideológico y el behaviorismo en la técnica son algunas de las notas más salientes de la primera novela de Luis Goytisolo. Desde el punto de

vista de la funcionalidad, los siete relatos que componen *Las afueras* se organizan en forma yuxtapuesta en virtud de una doble relación de contigüidad y sustitución. En *Las mismas palabras* (1963), obra que aparece muy destrozada por la censura, se nos describe el hastío de la burguesía catalana, que entre la repetición de palabras nos van descubriendo el fracaso moral de una generación. La relación temática de estos cuatro relatos hace de esta obra quizá un ejemplo más típico del realismo social. *Ojos, círculos, búhos* (1970) constituye un irónico *collage* en torno a la crítica de la sociedad de consumo. Esta obra supone una importante fase en la carrera del escritor que en busca de su autenticidad artística nos va mostrando cómo, bajo el influjo de la técnica de reproducción y el pastiche lingüístico, el arte ha dejado de ser sagrado. Este experimento imaginativo, barroco, de un lúcido insomnio que sólo puede ser traducido en palabras (1) representa un significativo hito en la carrera de este narrador.

Recuento (2) supone otra muestra de la novelística española cultivada en los setenta por unos autores que, repudiando el realismo social impuesto por unas concretas coordenadas históricas, proyectan su desilusión, su ética, en una estética caracterizada por la complejidad estructural y una meditación profunda de la lengua. Dentro de esta tendencia podría incluirse la última producción de autores como Juan Goytisolo, Juan Benet, Ana y Terenci Moix, Caballero Bonald, A. Ferres, etc. En *Recuento* el cuestionamiento de unos modos de expresión está íntimamente ligado a la problemática social, de modo que esta última nunca se diluye en el puro juego estético.

BIOGRAFIA SOCIAL

Luckás ha caracterizado a la novela como género épico en virtud de la ruptura insuperable del héroe y el mundo, tesis que Goldmann reafirma de esta forma: «El héroe *demoniaco* de la novela es un loco o un criminal, en todo caso un héroe *problemático* cuya búsqueda degradada, y por eso mismo inauténtica, de valores auténticos en un mundo de conformismo y de convención, constituye el contenido de este nuevo género literario que los escritores han creado en la socie-

---

(1) Sobre *Ojos, círculos, búhos*, dice Luis Goytisolo: «Se trata de algo totalmente nuevo en mi obra; abunda el tono onírico, casi un sueño infan.il pero placentero, aunque a veces se convierta en pesadilla. Concretamente, a partir de 'Sátiro y sátira'», Juan García Grau, «Discurso del creador», *Marcha*, 14-IV-1972, p. 31.

(2) Citamos por la edición de Seix Barral (Barcelona, 1973), impresa en México. Ya existe edición española, también de Seix Barral.

dad individualista y que han denominado "novela"» (3). Desde esta perspectiva la situación básica de *Recuento* es la inadaptación de un héroe en la sociedad española entre la posguerra y la década de los sesenta. Este problemático personaje es Raúl Ferrer Gaminde i Modet, hijo de Jorge y Eulalia. El conflicto de este enajenado se proyecta a varios niveles a través de nueve estadios o círculos cuyos motivos centrales son los siguientes: temprana escisión entre el mundo de los nacionales (padre y tío) y los rojos (cap. I); trauma religioso, experiencia de largas y profundas consecuencias en la vida sexual (4); escisión clasista que Raúl aprende a temprana edad entre su burguesa familia y ese mundo de los criados representados por el Polit (capítulo III) que sufrieron persecución durante la guerra; el mundo de los amigos universitarios (Leo, Federico, Fortuny, Nuria, Adolfo, etcétera) que supone para Raúl un conocimiento inmediato de la realidad (capítulo IV) y rechazo del conformismo de sus familiares «frente a los cuales los hábitos y principios propios de su clase eran sólo maquillaje y atavío» (p. 69); el microcosmos de los campamentos de las milicias universitarias (cap. V), nueva experiencia del sistema clasista y represivo en que se desarrolla la personalidad de Raúl; actividad política de Raúl (cap. IV), las razones del despertar de su conciencia política: «Vagaban, y era estimulante aquella compenetración, aquella unidad de criterio, aquella camaradería de inquietudes compartidas. Era excitante la complicidad creada por sus conversaciones, por el descubrimiento de un mundo secreto de relaciones y actividades, clandestino, subyacente, imperceptible en apariencia, como camuflado bajo la vida de la ciudad, de las realidades más cotidianas» (p. 89). En este capítulo se analizan las distintas causas que han llevado al comunismo a estos jóvenes, desde la expiación de la pérdida familiar, como en el caso de Floreal (p. 84), a la crisis de conciencia personal en Esteve (pp. 212-213); en el cap. VII se va revelando el fondo nihilista de Raúl («Entonces dijo Raúl que en el fondo no le importaba nada

(3) «Le héros démoniaque du roman est un fou ou un criminel, en tout cas, comme nous l'avons dit, un personnage problématique dont la recherche dégradée, et par là même inauthentique, de valeurs authentiques dans un monde de conformisme et de convention, constitue le contenu de ce nouveau genre littéraire que les écrivains ont créé dans la société individualiste et qu'on a appelé roman». Pour une sociologie du roman, París, Gallimard, 1964, pp. 24-25.

(4) «Los jueves, entre la misa y la clase de urbanidad, después del recreo, la mañana pasaba pronto. En el salón de actos el padre Palazón les hablaba de cómo debían comportarse en cada circunstancia de la vida, en la mesa, con las visitas, y de cómo y cuándo debían realizar el aseo personal y mudarse de ropa, cómo acostarse y levantarse, cómo desvestirse, por ejemplo, y en qué orden, para no quedar en ningún momento totalmente desnudos. Primero la camisa y la camiseta, para ponerse en seguida la chaqueta del pijama, y sólo entonces empezar a desvestirse de cintura para abajo, los zapatos, los calcetines, los pantalones, los calzoncillos; es decir, igual que para revestirse, pero en orden inverso».

ni nadie, ni su misma piel. Sólo, destruir, contribuir en lo posible a la desaparición de la sociedad en que vivían, de sí mismo, si fuera necesario, para acabar de una vez y a cualquier precio con esta monstruosa farsa», p. 194). Esta especie de renuncia a su problemática búsqueda no supone ni la aceptación del mundo convencional, ni el abandono de una escala implícita de valores, sino que aparece como resultado de una crisis personal, emocional. Esta crisis se proyecta a la parodia de esa clase obrera por la que está militando (5); el encarcelamiento de Raúl (cap. VIII) precipita la caída del personaje por deteriorización de sus relaciones con Nuria, la muerte de su tía Paquita, la crisis financiera del padre, su frustración como escritor y la precariedad con que contempla su actividad académica y política: «Escala le había llevado a una reunión de comisiones obreras, presentándole como el camarada responsable del sector universitario, que os va a explicar en pocas palabras algunos pormenores de la lucha que están desarrollando y de sus expectativas políticas. ¿Qué contar, no ya de la lucha y sus expectativas, sino de la universidad misma, a los camaradas de las comisiones obreras? ¿Qué podía contarles él? ¿Que había estudiado derecho sólo por no disgustar a su padre? ¿Que, de entre todas las carreras, abogacía era la que más detestaba y que éste era el motivo, justamente, de que la hubiera elegido, para distanciarse al máximo de la vida universitaria propiamente dicha? ¿Que las perspectivas de una clase de lucha como la que se estaba desarrollando eran más bien pobres, y escasas las posibilidades de mejora dentro de la actual línea política?» (pp. 445-446). Lo único que parece quedarle a Raúl, al final de este proceso, parece ser Nuria y los mutuos recuentos, única forma de identidad; miedo de romper con el pasado no por la ruptura en sí, sino por «la soledad y desamparo que le siguen» (página 616). La angustia y perentoriedad de su actual situación en la cárcel proyectan a Raúl hacia un pasado que se la presenta como una pesadilla de la que es imposible liberarse: «Una vida boba. Más mansa y apacible que realmente pacífica. El cole, la uni, la mili, la novia, la carrera, el matrimonio, la profesión, los hijos, y vuelta a empezar. Como una pesadilla, cuando uno sueña que vuelve a ir al colegio y que el profesor, aunque lleve sotana, es un capitán que tuvo en el campamento» (p. 612).

La salida de la cárcel, la separación de su mujer, el retorno a Rosas con Nuria para revivir tanto la crisis amorosa, como la transitoriedad de su vocación de escritor nacida en este lugar, supone la derrota final del héroe incapacitado y consciente de la imposibilidad

(5) Los atípicos proletarios —catalán y charnego— y su degradada mentalidad y lenguaje se refleja en el pasaje de las páginas 333-340.

de superar los condicionamientos a que ha sido sometido por el contexto social. Derrota porque la aspiración transindividual e histórica que preocupaba al personaje termina siendo un problema individual.

Recuento a nivel de documento histórico constituye un valioso informe sobre los postulados y actividades del grupo de universitarios, niños durante la guerra y de familia burguesa, que vieron en el comunismo la única vía posible para la transformación social de España. Los argumentos de Escala son los más serios desde el punto de vista ideológico (p. 156), mientras que las razones del comunismo de Raúl (bajo el nombre de Daniel y Luis para los del Partido) están siempre en función de rechazo más que de consecuente y total aceptación de una ideología: «Una decisión que, aparte de representar la consecuencia lógica de sus sentimientos de disgusto y hostilidad respecto al mundo tal cual es, le liberaba de toda responsabilidad objetiva en relación a las verdaderas víctimas de la sociedad actual, obreros y campesinos, desde el momento en que entraba a formar parte de su vanguardia política, el partido comunista. Y, al mismo tiempo, le emancipaba de todos los principios morales propios del medio en que se había criado, que no podía acatar ni, de hecho, había acatado nunca más que en lo externo. Y de todos los odiosos proyectos de solución personal que la burguesía ofrece a sus hijos, carrera, matrimonio, profesión, objetivos ciegos cuando no cómplices y aberrantes frente a una tarea como la que se había propuesto, ante la empresa en cuyo desarrollo iba a tomar parte: la transformación del mundo por la violencia» (p. 586).

Del estudio de las clases sociales sobresale el de la burguesía catalana cuyos comienzos se remontan a la aparición de los nuevos ricos de la posguerra (p. 94). El avance, la historia, de esta burguesía se estudia en relación al crecimiento urbanístico, monumental de Barcelona y así el templo de la Sagrada Familia aparece como «Sagrado Aborto en el que la burguesía catalana se había querido plasmar, proyectar» (p. 181). Las distintas capas de la burguesía son estudiadas a través del comportamiento de varios personajes: Ferrer Gaminde (burguesía no monopolista); Jacinto Bonet (oligarquía); Amadeo García (tecnócrata al servicio de la oligarquía); Florencio Rivas (industrial empresario); la burguesía (Cuadras, Plans, etc.). El catalanismo burgués nacionalista (pequeño industrial, 376-377; industrial coyuntural, 378; industrial estructural o gran industrial, 379-380, etc.) se presenta como dependiente de los dictados de la oligarquía monopolista del centro (p. 217).

Recuento es mito como significación de una época determinada, y a la vez supone un intento de desmitologización de las esencias nacio-

nales (religión, sexo, política). El héroe, como hemos visto, se caracteriza por su soledad y marginación social y el mito se constituye en una metáfora en torno al problema de su identidad que nos lleva desde la juventud a la madurez del personaje. Este periplo está marcado por los inciertos caminos de la conciencia, viaje interno paralelo a la historia de Barcelona, ciudad cuya presencia asalta al personaje desde los cuatro puntos cardinales.

El mito iniciático del héroe se desarrolla en nueve círculos o capítulos de que consta el texto, itinerario caracterizado por: *a)* Asilamiento (de su familia y normas sociales); *b)* Iniciación (amistades universitarias, P. C.); *c)* Retorno (a Rosas, a la nostalgia juvenil y a la creación literaria). En el capítulo IX hay claras referencias a la *Divina Comedia*, obra cuya estructuración está presente en *Recuento*. Los tres estadios experimentados en la ruta por un personaje en «la mitad del camino de su vida» podrían corresponder a: *a)* Purgatorio (escuela, campamento de la milicia); *b)* Infierno (cárcel); *c)* Paraíso que podría corresponder al comunismo del personaje como sistema que permite la vuelta a la libertad, o restablecimiento de la condición primordial del hombre, naturaleza de la que ha sido despojada por las fuerzas de la alienación.

El itinerario por la conciencia del creador constituye el proceso de una serie de sublimaciones que desembocan en el acto de la creación (6) y el final de la búsqueda es el periférico pueblo de Rosas, sitio donde nació la vocación de escritor de Raúl. Esta vuelta a Rosas, a Nuria, al mar, podría interpretarse como reintegración al seno materno, complejo intrafetal por desamparo afectivo provocado por la temprana desaparición de la madre de Raúl (la madre del propio novelista muere en un bombardeo de 1938). El despertar o liberación en Nuria y el mar constituye, pues, retorno al seno materno, donde ha de encontrar su perdida unidad o protección.

UNIVERSO NARRATIVO

La innovadora forma literaria de *Recuento* nace precisamente de la necesidad de formular este conflicto personal e histórico y no de un

---

(6) «Así como Dante, en la exposición de su periplo por las zonas más oscuras de la conciencia —bajo la guía del genial pederasta, cuya personalidad se sublima, conforme progresa el ascenso, hasta transformarse en la pureza inalcanzable de una niña muerta—, no hace sino proyectar sus propias represiones y perversiones venéreas o sádicas, y, articulándolas en un sistema, inmortalizar sus rencores y frustraciones con la delectación que le es característica, con el mismo espíritu vengativo que le permite juzgar y condenar no sólo al mundo en general, sino, sobre todo, a su más inmediato contorno; así, de la reclusión y la soledad, puede también extraer quien las soporta el máximo de libertad y clarividencia concebibles» (p. 615).

gratuito virtuosismo técnico (7). La historia presenta, como hemos visto, una dimensión cronológica a través de las experiencias de un español nacido en los treinta y que alcanza su madurez en el desquiciado vivir histórico de las dos décadas siguientes. Sin embargo la temporalidad, o complejo temporal de la conciencia, aparece constantemente alterado mediante la actualización de las experiencias pasadas que intensifican la visión del protagonista ampliando, de este modo, su visión del mundo. Los nueve círculos o capítulos van progresivamente ampliando, integrando y desarrollando motivos someramente apuntados anteriormente para extenderlos e insertarlos a su vez en otros círculos de mayor radio. Los mejores ejemplos de esta técnica corresponden a los capítulos VIII y IX, capítulos que se inician con el motivo de la estancia de Raúl en la cárcel, experiencia a partir de la cual se reconstruyen sucesos pasados directa o indirectamente relacionados con su encarcelamiento. El final del capítulo IX es un retorno al I en virtud del predominio de la intuición o heterogeneidad temporal de «Las trampas de la memoria, sus vacíos, sus disfraces, sus apropiaciones» (p. 609). Tiempo suspendido en el círculo de la conciencia interior donde el transcurrir cronológico ha sido eliminado, dando paso a una forma de insomnio o desvelo ajeno a la mecanización temporal. Estos momentos de lucidez, plena o percepción cualitativa del tiempo en que la conciencia se abstiene de separar el estado presente y los anteriores, los tiene Raúl especialmente en la cárcel: «la sensación de estar configurando, con sólo palabra, una realidad mucho más intensa que la realidad de la que toda esa literatura pretende ser testimonio o réplica» (p. 623).

En *Recuento* existe un hablante implícito o básico siempre en el sentido de «aquella instancia que, a partir de su voluntad constructiva, configura y hace presente al narrador ficticio» (8). Esta es la única presencia inevitable, mientras que la formación del narrador se da como instancia en proceso de desarrollo (9). La narración

---

(7) «The purpose can be only a parade of stylistic and linguistic cleverness; a public tryout of a writer's raw material perhaps as a prelude to a more serious application, but possibly just for its own sake. The moral seems to be that one cannot renew the form of novels unless one drastically renews their themes»; Richard Burrows, «Catalonia without commas», *Times Literary Suplement*, mayo 23, 1975, p. 573; «Las señaladas supuestas innovaciones funcionan en el conjunto como máscaras, en calidad de maquillaje culturalista, antes que como respuesta inherente al texto mismo», «'*Recuento*' de la posguerra española», E. Espejo: Reseña, enero 1975, p. 7.

(8) René Jara y Fernando Moreno: *Anatomía de la novela*. Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Chile, 1972, p. 90.

(9) Porque si de sus distintas vías argumentales hubiéramos de escoger la dominante, diríamos que el argumento central de *Recuento* es la lenta, la demorada construcción de un narrador futuro; «*Recuento* se nos aparece como un texto antenarrado cuyo narrador aún no existe». José Angel Valente: «Luis Goytisolo: *Recuento*», *Insula*, 341, abril 1975, pp. 1, 12.

transcurre en tercera persona (pretérito e imperfecto), excepto en los diálogos, donde la grafía convencional ha sido eliminada. El narrador no interviene en el universo representado y sólo describe comportamientos limitándose a la tercera persona hasta la página 637 cuando tras una breve introducción en que el narrador se engloba en el «nosotros» para pasar a continuación al «yo»: «Regresamos ya oscuro. Era como si en cada paseo buscásemos una nueva prueba del fracaso de nuestras relaciones. No pude dormir hasta que se hizo de día». La razón de este cambio se debe tanto al nuevo tono narrativo que el texto adopta en el capítulo IX, como a la crisis emocional histórica del personaje que finalmente parece encontrar su identidad en su fracasada relación con Nuria. El nuevo narrador, desde el punto de vista de la composición, ha quedado configurado así para esa futura obra a la que parece destinado (10). Este narrador, tardíamente aparecido, va tomando conciencia plena de la realidad a través del mundo de los fenómenos («Se diría que necesitaba ver amanecer. Que se abriera otro paréntesis, y el insomnio quedaría fuera. Invertir los términos de la metáfora», p. 637) y su mediatización aparece en el dictado de unas formas de composición de este texto que está germinándose: «La descripción debe predominar al principio» (p. 637); «Evitar tipismos» (p. 638); «Desarrollar la escena prescindiendo de toda clase de elementos ambientales» (p. 641); eliminación del diálogo (p. 638), etc.

El nuevo narrador introduce un estilo diferente mediante frases y párrafos breves; las larguísimas comparaciones han sido sustituidas por simples adjetivos y la forma dialógica por acotaciones de los pronombres personales: «Y ella: lo que no entiendo es qué espera ver desde allí. Y yo: el otro lado. Y ella: eso ya los hemos visto: Francia, el golfo de León. Alquilamos un coche y lo vemos todo en una mañana. Y yo: pero no como desde el cabo. PENTECOSTES. Por la mañana hicimos el amor, con el sol en la cama. Nos fue mal. Un día espléndido, casi de verano. Atmósfera cerúlea, ígnea en el cenit, zarza ardiendo, y la incandescencia movediza de las distancias» (página 638). El subjetivismo y la irrealidad adquieren una nueva valoración quizá como consecuencia de la desilusión del personaje que le ha llevado a un divorcio temporal entre lo real y lo ideal. La METAFORA, término que inicia el segmento en la página 642, se constituye en imagen que otorga autonomía a la realidad para crear un mundo

---

(10) El título general de la obra es *Antagonía* y el de los cuatro tomos: *Recuento, Los verdes de mayo hasta el mar, La cólera de Aquiles* y *Teoría del conocimiento.* L. Goytisolo: *Marcha, op. cit.*

ficticio, válido, autosuficiente. Este desplazamiento subjetivo, lírico queda incorporado en las líneas finales a la accidentalidad del elemento biográfico en un retorno a la infancia del personaje como símbolo del poder germinativo del mito abierto siempre a la iniciación.

Este texto constituye un instrumento por el que se canalizan todo tipo de represiones pasadas y presentes. Proceso destructivo-constructivo en que la escritura se convierte en sublimación de los impulsos destructivos. A Raúl, después de salir de la cárcel, se le descubre una nueva realidad a partir de la cual va a construir su vida después de abandonar su ideología, comunismo que, según nos confiesa el personaje, nunca había sido constructivo: en Raúl, la interpretación marxista del mundo como clave de la realidad más que en una evidencia racional —aunque voluntarista— se había basado desde el principio en una indisimulada voluntad de liberación y aun de terror, «lejos de propósito constructivo alguno» (p. 620). Su auténtico destino se le descubre en un futuro proyecto como forma de recuperación de ese tiempo perdido: «así Raúl se enfrentaba no tanto a su pasado como a su futuro al tomar sus notas sobre aquellas hojas de papel higiénico, con la aplicación y el ahínco de un Robinson en recuperar la noción del tiempo o de un Montecristo en horadar la roca» (p. 621). Al fijar las palabras en sus notas el autor tiene conciencia de estar fundando una nueva realidad, no determinada por una relación arbitraria entre el nombre y la cosa sino por el lenguaje literario que crea una realidad impuesta al creador; arte que nace, pues, por necesidad interior y no por una exigencia externa o de aplicación de fórmulas apriorísticas de composición narrativa (11). Defensa de la autonomía literaria o necesidad del artista de la creación libre que se plasmará en el futuro libro de Raúl (Luis Goytisolo): «un libro que fuera, no referencia a la realidad sino, como la realidad, objeto de posibles referencias, mundo autónomo sobre el cual teóricamente, un lector con impulsos creadores, pudiera escribir a su vez una novela o un poema, liberador de temas y formas, creación de creaciones» (p. 623).—*JOSE ORTEGA (The University of Wisconsin-Parkside. Kenosha, Wis. 53140 USA).*

---

(11) «La sensación, en otros términos, de estar creando una realidad nueva en lugar de contar una historia más o menos acomodada a la forma de contar cualquier otra, el triunfo de una huelga que sea al mismo tiempo el triunfo de una toma de conciencia, o el vacío moral de quienes llevan una vida disoluta al margen de todo compromiso con la sociedad y demás cosas que se escriben, descripciones, diálogos, relato, monólogo interior, contrapuntos y puntualizaciones, los qué hay —dijo Juan—, los encendió un cigarrillo, los ella soltó una carcajada, etc., tan pesados de leer como de escribir, incluso cuando se trata de un productivo medio de ganarse la vida» (p. 622).

VIGENCIA DEL TEATRO DEL 98

Hubo una época, anterior a nuestra guerra civil, en que los libros, las colecciones de teatro, tenían una difusión mayoritaria en nuestro país. Posteriormente se produjo un período en que los libros de este género casi no se encontraban. Pero ante la real existencia de un público que, cada vez más, exige, reclama y se interesa por el fenómeno teatral, las editoriales parecen haberse dado cuenta de que es necesario cubrir ese vacío en las publicaciones y hemos llegado a un momento de proliferación de textos de dramaturgia e investigación escénica. La Editorial Cátedra ha venido a sumarse a este movimiento y, recientemente, ha dado a la luz pública un importante texto. Importante por partida doble. De un lado, porque viene a aportar luz sobre el teatro de una generación considerada relevante en diversos géneros literarios, pero que cuenta con poca difusión en cuanto a su obra teatral. De otra parte, porque viene avalado por la firma de José Monleón. Por supuesto, me estoy refiriendo a la generación del 98 y al libro *El teatro del 98 frente a la sociedad española* (1).

José Monleón es un riguroso crítico, suficientemente conocido en todo el ámbito de habla hispana. Cuenta ya con una veintena de años como fiel testigo de todos los aconteceres teatrales del mundo madrileño a través de la revista *Triunfo* y de esa otra revista, modelo de publicaciones teatrales, *Primer Acto,* que tan importante labor viene desarrollando en pro de la difusión de lo teatral en España. Monleón ha estado, y sigue estándolo, en la vanguardia, en la actualidad de todo fenómeno dramático digno de interés. Y esta puesta al día se ve reflejada en éste su último libro. José Monleón ha hecho un libro que no tiene la pretensión de hacerse pasar por erudito. Sus aportaciones no se inscriben en la investigación al uso en la crítica literaria. Como ya casi es tradicional en el autor, Monleón ha recogido una serie de artículos aparecidos en *Triunfo* y *Primer Acto* con anterioridad —lo mismo ocurrió con *Treinta años de teatro de la derecha* (2)—, los ha revisado y actualizado, para ofrecernos la problemática de un hombre de teatro que, inmerso en su circunstancia histórica actual, se plantea críticamente qué fue en su tiempo el teatro de los autores del 98, qué es para el público de hoy y qué posibilidades ofrece a espectadores futuros.

---

(1) José Monleón. *El teatro del 98 frente a la sociedad española.* Ediciones Cátedra. Madrid, 1975, 303 pp.

(2) José Monleón. *Treinta años de teatro de la derecha.* Tusquets Editor, Barcelona, 1971.

Ya he dicho que esta puesta al día, esta concreta circunstancia de vivir inmerso en un determinado tiempo histórico, se trasluce en la obra de Monleón. Analiza al teatro del 98, pero —lo que es más importante— se pregunta si su teatro se ha convertido en literatura fósil o sigue todavía vigente, si su mensaje se ha manipulado abstrusamente, se ha limpiado de aristas o se ha vivificado en los últimos años; es decir, nos plantea su vigencia.

Sobre el teatro de la generación del 98 ha recaído un olvido continuado. Y esto es así porque, sencillamente, se ha supuesto que este teatro no existió siquiera. Monleón acaba con esta noción. Quiérase o no, los autores del 98 hicieron su teatro, y si bien es cierto que no llegaron a dominar en los escenarios españoles, tuvieron una toma de postura ante su realidad circundante, contaron con un público destinatario y aplicaron una poética y una ideología a su producción. Y si esta propuesta para el teatro no cuajó en su momento —al menos en su integridad— quedaron para más tarde algunas nociones muy claras y válidas que suponen una valiosa aportación para la historia y la realidad de nuestro teatro contemporáneo.

UNAMUNO

Nos advierte Monleón de que ha tenido que acercarse a Unamuno partiendo de unas de sus dedicaciones: el teatro. Evidentemente en Unamuno hay una pluralidad de «otros» Unamunos, al tiempo que todos forman un todo singular, coherente y lleno de contradicciones a la vez, como resultado de su íntima actitud vital y espejo de sus propias paradojas. En su producción teatral este problema del desdoblamiento está obsesivamente presente. Pero hay una cosa clara en la actitud de don Miguel frente al teatro de su tiempo: el rechazo, la no aceptación. Unamuno, como también Valle, se enfrentó al dilema de hacer un «teatro bonito» o un «teatro anti-bonito». Se decidió por la segunda alternativa y nos legó un teatro auténtico, agresivo, desordenado. Muchos han alegado la «no teatralidad» de las piezas dramáticas de don Miguel. Pero de su mano han salido una serie de cuestiones aún sin resolver en la escena española. Su teatro, como lo califica Monleón, comienza lo que pudo ser la «historia moderna» del teatro español. Un teatro distinto, opuesto a las estructuras mercantiles, socialmente estrechas, de la escena española del siglo XX. Unamundo nos plantea un teatro descarnado, inmerso en la problemática del hombre como ser que se debate, que se contradice, que prolonga esa «agonía» tan de don Miguel.

Todos esos supuestos teatrales que condenó el autor y que negaban la posibilidad de «otro teatro», son los que se han aplicado para juzgar su obra. Y, evidentemente, la conclusión fue esa «no teatralidad» de que se le acusa. José Monleón quiere echar por tierra esta conclusión y, para ello, analiza al público, que es quien dicta el teatro. Y en este sentido es sumamente significativo un párrafo de don Miguel que define su toma de postura frente a la ausencia del pueblo en los teatros y la profesionalidad de los autores:

> En tanto haya pueblo que no pueda ir al teatro, por no tener humor, ni dinero, ni tiempo para ello, será el teatro teatral, y el arte será mezquino artificio en tanto sea la función de artista profesión y oficio especializado y haya quienes se dediquen a hacer *dramas, novelas, sinfonías* y *cuadros* como quien se dedica a construir zapatos o sillas (3).

Unamuno propugnaba un teatro que nos afecte a todos, que a todos se aproxime, y creado por quienes viven en el problemático seno de esa sociedad. En definitiva, un teatro en el que todos nos identifiquemos y con el que, nosotros mismos, nos expliquemos. El mismo le escribe al chileno Ernesto A. Guzmán, por entonces director del Español:

> He querido hacer un drama de pasión, y de pasión rugiente, donde hoy se hacen casi todos de ingenio (4).

Arremetió también don Miguel contra la «receta», contra la «carpintería teatral», como lo hizo contra el público teatral en la medida que no representa al pueblo y contra el concepto que de lo teatral tiene ese público. La crítica y cuantos elementos profesionales que han nacido o están al servicio de ese teatro, tampoco salen bien parados en los presupuestos escénicos del rector salmantino. Con la creación de un drama sustancial, no teatral, de tragedias desnudas, quería nuestro autor conquistar un nuevo público que se viera reflejado en la dramaturgia.

Unamuno hizo tabla rasa, se erigió en un «bárbaro» que quería actualizar y revolucionar unos conceptos anquilosados. La respuesta ha sido la exclusión de Unamuno de nuestra escena española. Y ello implica que los postulados unamunianos no han perdido su vigencia, que los intereses y los presupuestos estéticos de nuestra época bien pueden equipararse a esa situación contra la que luchó el autor

---

(3) «La regeneración del teatro español», en *Teatro completo de Miguel de Unamuno*. Madrid, Aguilar, p. 1138. *Ob. cit.* por José Monleón, p. 18.

(4) «La regeneración del teatro español», *ob. cit.*

del 98. En los comentarios que incluye Monleón sobre algunas de las pocas representaciones que se han llevado a cabo de obras de don Miguel, hay una cierta melancolía de ver pasar una ocasión para revitalizar nuestro teatro, una oportunidad más desaprovechada. Y en esto radica la importancia del legado de Unamuno, en habernos dejado la vía, una de las posibles oportunidades para empezar a edificar esa historia moderna del teatro español. Como bien dice José Monleón: «Con Unamuno el espectador recobra su dignidad. Allí sobre la escena hay un hombre debatiéndose».

VALLE-INCLAN

A don Ramón María del Valle-Inclán le ocurre lo mismo que a Unamuno. No debemos olvidar que la generación del 98 ha producido el, hasta hoy, más moderno dramaturgo español, el más conflictivo, potente y profundo desde el Siglo de Oro, por encima, incluso, del importante Moratín. En el libro de Monleón se trasluce un especial interés por Valle. Ocupa numerosas páginas centrales, se recogen antiguos textos de crítica y difusión, y Monleón se ocupa de él con la pasión de lo recién descubierto. Y, efectivamente, Valle-Inclán ha sido descubierto como dramaturgo de gran talla no hace más de quince años.

Para acercarse a este autor, Monleón recurre a un recorrido por la Galicia de la que saliera don Ramón. En este recorrido se identifican escenarios naturales con esos espacios escénicos en los que Valle situara sus acciones dramáticas. Frente a la sociedad de su época, Valle-Inclán se nos muestra como un insumiso radical. Como Unamuno, también rechazó la sociedad, con lo que rechazaba su teatro y, en consecuencia, los convencionalismos y las formas de ese teatro. Monleón define muy bien las características de don Ramón: «Al lenguaje coloquial e ingenioso ha opuesto el trallazo de la violencia verbal, dentro siempre de su personal estilo literario. A las "unidades" más o menos rigurosas, la acción múltiple, el conflicto dentro del conflicto, el multiprotagonismo. Al naturalismo decorativo, la exigencia expresionista. A la caracterización sicológica, trabajosamente elaborada, el manchón significativo y contundente. Al intérprete que dice, el intérprete que necesita de todos sus medios de expresión. A la continuidad, la interrupción y el punto y aparte».

Y el autor de los Esperpentos se encontró con una sociedad que no quería tener nada que ver con el teatro-límite y que prefería la postura acomodaticia de no verse sorprendida desde el escenario.

Por otra parte, las claras muestras de un teatro «verbal y domesticado» hacían imposible la formación de una sólida técnica de actuación.

La actualidad del mejor teatro extranjero, posterior a Valle-Inclán, ha venido a confirmar la condición de premonitor, de vanguardista, del creador de las Comedias Bárbaras. Dentro de nuestra rutina dramática, las formas y modos vaticinados y propuestos por Valle-Inclán lo constituyen como uno de los visionarios de las formas más amplias de la escena moderna.

A la pregunta de que ¿por qué Valle fue considerado un autor no teatral durante años?; a las acusaciones de perfeccionismo literario y de plasticidad estática cerrada, que no reclamaba la participación del espectador, para pasar luego a un reconocimiento de su valor teatral, hay que darles respuesta con su íntima ligazón al consolidarse de un sentimiento de frustración colectiva. Un sentimiento que encuentra en las obras de don Ramón —concretamente en sus Esperpentos— una formulación escénica altamente interesante. Superada la tendencia al naturalismo y al conformismo en el teatro español de su época, Valle se nos aparece como un visionario colérico de su entorno y de esas determinantes históricas que lo han consolidado. El supo explicar, artísticamente, una parcela interna del sentir celtibérico. Por eso ahora lo descubrimos como un «contestatario», como una sensibilidad rebelada que rompe con los supuestos del orden establecido. A todo esto hay que añadir que algunas de las piezas de Valle permanecen prohibidas para su representación, ya que no su publicación. Con ello nos damos idea de la concreta actualidad de todas sus propuestas dramáticas.

Para representar a Valle-Inclán, como dice Monleón: «No es posible teatralizar sus textos, hacer proyectable su poética sobre un público, sin meterse en sus agonías, sin participar de algún modo de su rabia, incluso trascendiéndola o criticando sus limitaciones individualistas. Sin esta participación, sin este puente, Valle corre el riesgo de quedarse en esa plástica pictórica y barroca que muchos de sus primeros detractores le habían atribuido».

La importancia de Valle radica en que supo asumir las contradicciones dramáticas de nuestro país. El mismo se convirtió en un espejo vivo del callejón del Gato, que reflejaba nuestra agónica personalidad con un espíritu doliente, clarificador y vivo. Su persistencia radica en que «nunca se adscribió a nuestras ocasionales tragedias políticas, sino a la muy vieja y permanente que subyace en nuestras estructuras sociales».

Tal vez la oposición de Valle a la sociedad de su tiempo le llevó a proponernos un teatro radicalmente distinto, con nuevos conceptos

y nuevas formas opuestas a la ideología del drama burgués. Pero en Valle-Inclán, la oposición social y la oposición estética marchan estrechamente hermanadas. Como consecuencia de la crisis de la Restauración, Valle, Unamuno y Benavente se preocuparon del «tema de España» y de la «cuestión social». Tan sólo Valle-Inclán, arrancado desde el modernismo, oponiéndose a la imagen oficial de su tiempo, escribía siendo fiel a sí mismo sin preocuparse por la posibilidad de estrenar sus dramas. Valle, en aquel entonces, era el espejo proscrito. Hoy, un clásico inmortal que aún lucha por hacer oír su voz.

ARNICHES

Ramón Pérez de Ayala fue quien primero inició una defensa del teatro de Arniches. Luego se le sumarían Salinas, Bergamín, Buero Vallejo, Lauro Olmo y Carlos Muñiz. Y, junto a ellos, una serie de críticos que no alteran los criterios popularistas y sentimentaloides con que se aproximan al autor.

La obra de Carlos Arniches tuvo su consagración de éxito en su momento. Nacido del denostado «género chico», fue su profundizador y arrancó del sainete popular y musical cuanto podía haber de estéticamente válido. Todo ello con un contenido crítico. Lo que se nos muestra como una realidad de primer orden es que Arniches —como Benavente— nos remite a un estrato social muy concreto, cultivando sus ideas, necesidades y gustos: la burguesía.

Pero Monleón se pregunta cómo un dramaturgo puede ser la expresión de los conflictos de su sociedad durante medio siglo. La respuesta hay que buscarla en lo que podríamos clasificar como diferentes etapas de la producción dramática de Arniches: afianzamiento, madurez y repetición de sí mismo. Con estos presupuestos se hace necesario acercarnos a la producción del dramaturgo sólo desde los supuestos sociales que tenían vigencia en su época. Por otra parte, Monleón analiza las formas teatrales de Arniches y que vienen a «configurar la idea que tuvo del teatro el público español de la Restauración. Idea de la que se derivan una serie de criterios estimativos y de prácticas escénicas que, en alguna medida, aún gravitan sobre la realidad teatral española». Pero lo que quizá sea más representativo del teatro de Arniches es la utilización que del lenguaje hace el autor. De todos son conocidas las correrías que por el viejo Madrid —Peñón, Salitre, Toledo, Corrala, Embajadores, Arganzuela, Sombrerete, Avapiés...— realizaba Carlos Arniches. En estos lugares tomaba apuntes de la sintaxis, del vocabulario que utilizarían sus actores

en escena. Y junto a una gracia, que es necesario reconocer, en el manejo de este material, hay que hablar de una inconsistencia de sus personajes que se debatían en la grandilocuencia, en el vacío gesticulante, de un aire parlanchín que les incapacitaba para abandonar ese lenguaje y dar vida a sus íntimos problemas. A veces, esta desconexión entre situación y diálogo, era provocada por el propio autor con una intencionalidad paródica.

Arniches fue víctima de su propio procedimiento teatral. Quería ir más allá de lo estrictamente chistoso, quería alcanzar la tragicomedia de corte pirandelliano que escondía a un reformista. Y se quedó corto, tal vez por ser un autor representativo de un teatro circunscrito a una determinada clase social. Para hallar la verdadera talla de Carlos Arniches tendremos que acercarnos a él buscando esos rasgos de rebeldía, de asonancias, de contradicciones, de anticipaciones, al pensamiento de la voz social de su época. Señala Monleón que *Historia de una escalera,* de Buero Vallejo, parte de elementos arnichescos, así como la película de Bardem *Calle Mayor,* que fue una versión de *La señorita de Trevélez.* Y todo ello porque se parte de lo que el dramaturgo alicantino tiene de «fundamental», por encima de las limitaciones generales del teatro español de su tiempo.

BENAVENTE

Más aún que Arniches, Benavente es, por excelencia, el dramaturgo de la burguesía. A través de sus obras nos encontramos con un eco de esta determinada clase social en la que encuentra su ideario, rastreamos sus contradicciones morales y económicas. Podemos clasificarlo como el gran cronista, el testigo, la voz de la burguesía. Con unas características que indica Monleón: «Superficial, en la medida que él formaba parte de ese mundo y no podía examinarlo desde perspectivas ajenas al mismo. Dramático, cuando su inteligencia le hacía ver la mezquindad de la sociedad a la que servía, sin atreverse, por otra parte, a afrontarla en los puntos fundamentales».

Como todos sabemos, el teatro de la época está dominado por Benavente, que, a su manera, aunque sea solamente por nacimiento, va ligado a la generación del 98. Monleón concede a Benavente valores formales, sin ocultar ese determinante burgués. El primer teatro de Jacinto Benavente es el más espontáneo, el más vivo y libre. Paulatinamente asistimos a un proceso de integración en el que la forma del teatro benaventino y su contenido son una misma cosa. Como dice Monleón, «su superficialidad y su ingenio son los mismos».

Benavente aporta un interés sociológico altamente estimable. Como testigo y partícipe de una concreta situación social, recoge una serie de tipos —salvando las limitaciones de su estética naturalista— que tiene la categoría de documentos.

Como bases de partida para el análisis de la obra benaventina, Monleón asienta la de su heterogeneidad. Una heterogeneidad que se explica al responder su producción teatral a las vacilaciones de una clase a la defensiva. Se le añade la presencia de un elemento crítico que se nutre de lo puramente sentimental como respuesta a una necesaria «penitencia» de la mezquindad de la burguesía española. Otro factor sería la clara superioridad del Benavente cronista sobre el Benavente dramaturgo. Cierra esta delimitación de las bases de partida para el análisis del teatro de Benavente la línea regresiva del autor, según conclusión que se obtiene a través de sus textos *Teatro del pueblo* y sus *Memorias.* Y, finalmente, las limitaciones con que cuenta su procedimiento naturalista.

Es concepto extendido la «habilidad constructora», la carpintería teatral, que Benavente maneja con seguridad y conocedor de los resortes que ha de utilizar. Ello llevaría a afirmar a Marquerie:

> Las obras de don Jacinto resultan siempre, en gracia a su teatralidad, mucho más dignas de verse que de leerse (5).

Pero el mayor mérito de Benavente reside en la aportación de una nueva actitud cultural que provocó el rechazo del melodrama. A lo largo de los años, el actor benaventino resulta engolado, discutible..., pero supuso un avance ante la sensiblería del melodrama de su época.

BAROJA

Apenas si se ha prestado atención a la labor, como autor teatral, de Pío Baroja. Sus ideas sobre la escena y sobre el público de su tiempo son paralelas a las de un Valle o un Unamuno. En ellas domina la no aceptación de lo establecido por los gustos de la gente de su época. Y, aún hoy, las propuestas escénicas de Baroja son consecuentes con una realidad social e histórica. Baroja se acercó al teatro y se decepcionó de él. Descubrió una muralla y prefirió trabajar fuera de ella, con la convicción de que crear algo nuevo en el teatro era

---

(5) Alfredo Marquerie: *Veinte años de teatro en España.* Editora Nacional. Madrid, 1959, p. 24.

imposible. Para él el teatro, desde hacía mucho tiempo, había dejado de inventar para repetirse.

A lo largo de sus *Memorias,* y en su corta actividad como crítico, Baroja explica la necesidad de una renovación dramática. Indica la necesidad de prescindir de la retórica «casera y vulgar» para proponer un lenguaje vital, significativo, agresivo, cargado de significaciones. Pero no se sintió con fuerzas para crear ese teatro dentro del marco de la dramaturgia de su tiempo. Quedan aún sus obras sin representar y, una de ellas, *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, cuenta con la prohibición para su representación, pese a los intentos que se han hecho para llevarla a la escena.

Quedaría incompleta esta rápida visión del Baroja autor de teatro si no aludiera a *El Mirlo Blanco,* pequeño teatro de cámara que comenzó sus actividades en el comedor de la casa de los Baroja. Allí el propio Baroja haría de actor. Una empresa modesta, casi familiar, pero que ejemplificaba ese «otro» teatro por el que clamaba don Pío.

AZORIN

Acercarnos al teatro de Azorín es adentrarnos en un mundo de curiosidad intelectual, ideológica e intentos no cumplidos. Monleón tiene su buena parte de razón cuando intenta demostrar que entre el Azorín teórico y el autor hay diferencia. Azorín es un acertado teórico en lo que respecta a novedades escénicas y reformistas, pero en muchas de sus obras el programa queda a media distancia de lo que reclamaba la teoría. Por otra parte, no deja de ser una dramaturgia interesante, juzgada en relación a los propósitos menos ambiciosos de su tiempo.

El teatro de Azorín nos desconcierta por esa distancia que se establece entre sus artículos y el producto escénico. La clave de ello la sitúa Monleón en que «para hablar de "renovación escénica" había que hablar de renovación social. Y el Azorín del año 26 era ya un hombre profundamente desengañado». Un sentimiento de muerte junto a una abstracción de los personajes son los elementos entre los que se debate Martínez Ruiz. Le preocupaba el «diálogo recto», ese diálogo que nos remite antes a la pluma del que escribe que al personaje. Ya Chejov había dado una solución al ser la situación de los personajes, sus frustraciones, las que originaban un diálogo entrecortado. Azorín no supo verlo.

Las situaciones azorinescas son abstractas. Mezcla los moldes inmediatos del teatro español con diálogos de comedias de costumbres

y el «superrealismo», como analiza Monleón en el acto III, cuadro II, de *Old Spain!* Concluyamos con unas palabras de José Monleón que resumen las contradicciones azorinescas: «Azorín interesa más como un personaje que como un creador. Sus oscilaciones, sus vueltas sobre sí mismo, sus regresiones, acaban paralizando estéticamente su obra y haciendo de él una víctima de nuestra historia».

MANUEL Y ANTONIO MACHADO

A nadie se oculta que la obra escénica de los Machado no sobrepasa un discreto término medio. Pero a Monleón le preocupa esclarecer hasta qué punto esta obra considerada como una mutua colaboración se ajusta a la realidad de los hechos.

Inicia Monleón un recorrido por las siete obras firmadas por los Machado y, en base a las diferentes trayectorias intelectuales y vitales de los hermanos, pone en duda la participación efectiva de Antonio en los dramas escritos por ambos. Prefiere admitir Monleón que la labor conjunta se vio reducida a una colaboración de circunstancias, en la que Manuel tenía el papel protagonista.



A lo largo de los autores dramáticos que se analizan en el libro, llegamos a la conclusión de que, en los más importantes de ellos hay una serie de propuestas escénicas, una actitud ante el hecho teatral, que conservan plenamente su vigencia hoy en día. Corresponde a las generaciones que les han sucedido en el tiempo hacer efectivas unas ideas que no pueden ser pasadas por alto si vamos en pos de un digno teatro español. Por último, quiero citar un párrafo de Camilo José Cela que bien se puede convertir en un programa a realizar:

> La cultura —piénsese con cierta serenidad— no es un bien mostrenco al que la suerte pone en nuestro camino, sino una carrera de antorchas en la que todos los atletas son necesarios: una cadena sin fin en la que ningún eslabón puede fallar (6).

SABAS MARTIN (Fundadores, 5. MADRID-28).

---

(6) Camilo José Cela: «Viaje al Pacífico sobre el Atlántico y vuelta al Mediterráneo (IX)». Artículo publicado en el periódico *Informaciones*, Madrid, jueves 24 de marzo de 1976, pp. 16-17.

UNA MUESTRA INTEGRAL DE JOSE MARTI EN SU PROSA *

Ha aparecido recientemente un nuevo esfuerzo de presentar antológicamente la obra en prosa de José Martí. Ha sido encargado éste a José Olivio Jiménez, suficientemente conocido por sus trabajos en los campos de la poesía española e hispanoamericana contemporánea. Esta excelente antología de la prosa de José Martí se anuncia, ya desde su prólogo, como motivada por una voluntad de rescatar la verdadera imagen del gran pensador americano, el cual siempre ha estado un poco desatendido en la península. Pero no es sólo el pensador quien asoma a través de las siete secciones de este libro (I. Ideas estéticas y filosóficas; II. Crónicas; III. Temas políticos y sociales; IV. Discursos; V. Narraciones; VI. Cartas; VII. Diarios), sino también el artista, el héroe y el extraordinario hombre de acción que fue José Martí.

En su extensa introducción podemos apreciar ya la capacidad de José Olivio Jiménez para esquematizar, en una forma didáctica e iluminadora, temas y aspectos que a primera vista parecerían inabarcables. Así nos dice: «Unicamente viéndole en esa singularísima relación que en él se dio, entre el artista, el pensador y el héroe, podemos aproximarnos algo a una imagen cabal del entero Martí» (p. 12). Es de esta forma casi aforística que el antólogo nos insta a ver a Martí como el *hombre total* que él tanto deseó ser. Es nuestro propósito, en estas notas, contemplar esos tres aspectos de su personalidad, apoyándonos estrictamente en el material que Jiménez nos ofrece en esta *Prosa escogida,* de Martí; pues es evidente que la selección misma obedece a ese deseo de aquél por allegarnos una visión armónica y universal del gran escritor cubano.

Son palabras de uno de los estudiosos más asiduos de Martí, como verdadero creador de «la gran prosa modernista», las que nos servirán para dar, ante todo, la medida exacta del colosal artista que aquél en verdad fue. Al efecto, dice Manuel Pedro González que la dimensión artística más interesante de Martí es su potencia creadora en materia estilística «que le permitió ser romántico y parnasiano, impresionista y simbolista, y aun adelantarse a la técnica expresionista». Por el manejo original y sincrético de todas esas técnicas, Martí fue un renovador de la prosa y un oportuno revitalizador de la

---

(*) *Prosa escogida.* Selección, introducción y notas de José Olivio Jiménez. Colección Novelas y Cuentos, Editorial Magisterio Español, Madrid, 1975; 256 pp.

lengua castellana. Nos dejó un sinnúmero de neologismos, a los vocablos existentes los cargó de un nuevo significado, y con éstos y otros procedimientos pudo construir su léxico tan personal. Al mismo tiempo dotó a la sintaxis de un dinamismo único que se ajustara de modo absoluto al carácter nervioso de su ímpetu creador. Después de Martí la prosa en Hispanoamérica no será la misma, pues se habrá enriquecido con una flexibilidad que nunca más perderá. Así, los obreros de la letra, en las dos orillas del mundo hispánico, van a heredar un lenguaje apto para reflejar los matices de la compleja alma moderna que empieza a mostrarse desde final del siglo XIX y principios del actual. El periodismo —que fue el más sostenido vehículo de expresión de su prosa— se verá así dignificado al rango de verdadero arte, no de mera transmisión de la realidad. Con él, y con su coetáneo mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, quedará inaugurada la crónica modernista, de tan fecundo desarrollo durante aquellos años.

En esta *Prosa escogida* de Martí, Jiménez recoge algunos de los ensayos, cartas y crónicas publicadas en 1882, año crucial en la producción literaria de Martí (y en la gestación del modernismo) que son indispensables para una valoración justa de su trabajo artístico. Por ejemplo: el «Prólogo al *Poema del Niágara,* de Juan A. Pérez Bonalde», «Oscar Wilde», «Emerson», y su carta a Bartolomé Mitre y Vedia —importantísima para conocer sus ideas sobre la crítica—. De sólo un poco antes, 1881 es «El carácter de la *Revista Venezolana»* donde incitaba a un nuevo modo de escribir: «El escritor ha de pintar, como el pintor. No hay razón para que el uno use de diversos colores, y no el otro. Con las zonas se cambia de atmósfera, y con los asuntos de lenguaje». Martí también acertó en el cultivo de la literatura infantil, representada en este volumen por «La muñeca negra» de *La Edad de Oro* (1889), y menos agraciadamente en la novela: *Amistad funesta* (1885). De ésta, sin embargo, también se da una breve selección, compuesta a base de los pasajes de mayor realce estilístico. No menos importante, en esta dirección del Martí artista, son dos crónicas que también se ofrecen: «El centenario de Calderón» (1881) y «El terremoto de Charleston» (1886). A partir de la lectura de todos estos textos, podemos reafirmar, con el antólogo, la importancia de Martí como renovador de la prosa hispánica gracias a esa «integración de la personalidad del escritor en su doble faz: la de sus realizaciones, y la del avisado teórico y feliz expositor de las nuevas corrientes estéticas. Por esta dualidad, Martí ejerce el papel de verdadero y consciente iniciador de una renovación radical en la prosa hispánica» (pág. 27).

Junto al artista, y dando solidez a su oficio, hemos de ver principalmente al pensador. *Martí nunca pudo detenerse en la escritura de* un libro que recogiese orgánicamente todo su pensamiento. Mal nos lo imaginamos ante un ancho proyecto que desarrollara sus ideas en un tratado de cientos o miles de páginas. La dinámica de su pensamiento es la de su vida: esta entrañable ligazón entre existencia, obra y pensamiento hacen de Martí un intelectual ejemplarmente insobornable a cualquier dogma —político o religioso— que estorbase la plena libertad del espíritu. Escribirá al calor de grandes intuiciones, muy a menudo provocadas por hechos de su propio vivir y de las circunstancias; y así su obra en prosa nace preñada siempre de una lucidez que, sin embargo, linda continuamente con lo profético y lo visionario. Sólo muy al principio de su carrera de revolucionario y escritor publicaría un folleto, *El presidio político en Cuba* (1871). Luego, nos dice Jiménez, «el mismo ritmo de urgencia y precariedad a que contrajo su vida hizo que el mayor grueso de la obra en prosa de Martí fuese básicamente periodística» (p. 23). Pero será en su famoso y temprano «Prólogo al *Poema del Niágara*» (1882), donde, coincidiendo en ello con la tesis de Ivan A. Schulman que ve en el modernismo toda una apertura espiritual de muy largas repercusiones, anunciará ya Martí toda la literatura de agónica preocupación existencial de nuestro siglo, como nos dice el mismo José Olivio Jiménez en un trabajo suyo que creemos indispensable para una valoración justa de Martí como anticipador del conflictivo sentir contemporáneo: «Una aproximación existencial al "Prólogo al *Poema del Niágara*", de José Martí» *(Anales de Literatura hispanoamericana,* Universidad Complutense de Madrid, vol. II, números 2-3).

Fue además Martí un profeta de la armonía trascendente (léase su ensayo «Emerson», aquí incluido). Y también un exaltador de la vida y un alentador del hombre perdido en un mundo caótico y absurdo como era el de su fin de siglo y sigue siendo el nuestro: de aquí la vigencia de su voz. Así dignificará al ser americano, arriesgando censuras y proponiendo salvaciones, en artículos y notas como «Nuestra América», «La verdad sobre los Estados Unidos», «Mi raza» que, encontramos en este libro. Con todo ello, aportará el empuje necesario para el surgimiento de una nueva raza de hombres americanos, plenos en su avidez de justicia y libertad. Valdría la pena aclarar que su mensaje encierra una universalidad que va más allá de los límites de su continente.

El hombre de acción, con vocación y destino de héroe, aparece igualmente representado en esta selección antológica de Martí. En noviembre de 1891, éste pronuncia en el Liceo Cubano de Tampa su

conocido discurso «Con todos y para el bien de todos». Con ese texto podría decirse que inaugura la etapa final y decisiva de su acción revolucionaria; y desde este momento, hasta su muerte en el campo de batalla, se dedicará con fervor al deber de liberar a su país de la ocupación española. De 1893 es su último discurso, «Bolívar», pieza maestra de su oratoria y, como el anterior, aquí compilado. Como también «El Manifiesto de Montecristi», en que desde Santo Domingo explica las causas y las bases de la guerra *sana* y *justa* que ya se había iniciado en Cuba. Acercándose a su muerte (y en la misma fecha del «Manifiesto»: 25 de marzo de 1895), dirige a Federico Henríquez y Carvajal, la carta conocida como su «testamento político». Pero lo que llama la atención en esta carta es que algo como una premonición de la muerte redentora aparece más palpable y cercana que nunca. En ella escribe. «Mi único deseo sería pegarme allí al último tronco, al último peleador, morir callado». Y más adelante: «para mí ya es hora», no sólo intuyendo esa muerte certera sino casi anhelándola.

Es la formidable capacidad de Martí para ser, siempre y ante todo, un hombre como diría Antonio Machado «en el buen sentido de la palabra, bueno» lo que nos sorprende en cualquier pieza suya. Así, en su última e inconclusa carta a Manuel Mercado, escrita sólo un día antes y en el mismo lugar donde habría de morir, podemos darnos cuenta cómo el Martí bélico convive con el Martí atento al amor, a la amistad, a todo aquello que significara proyección del ser hacia un equilibrio auténtico y constructivo en la existencia. Es este afán de hombre total el que casi fatalmente lo llevaría a la muerte en la única forma imaginable para su gran talla de héroe. Y lo hizo defendiendo la libertad que queda aún por conquistar en tantos rincones de Hispanoamérica.

A las que hemos citado al hilo de nuestros comentarios, estas otras no menos importantes páginas en prosa de Martí se añaden en la antología realizada por el profesor Jiménez: «Walt Whitman»; «Julián del Casal»; una buena muestra del epistolario martiano; y sus *Diarios últimos,* de difícil acceso éstos fuera de sus *Obras completas.* Todos los textos aparecen cuidadosamente anotados, y el libro lleva además una rigurosa *Bibliografía* de seis páginas, limitada por natural decisión del editor a los estudios relacionados con la prosa de Martí.

En conjunto, el libro nos orienta sabiamente por las entrañas de ese hombre extraordinario y genial que, en todas sus facetas, fue José Martí, y nos encariña con él. Por la cuidadosa selección de José Olivio Jiménez, y por su útil prólogo, esta antología está llamada a merecer una amplia difusión.—*DIONISIO G. CAÑAS (Librería Hispánica, 115 Fifth Ave. NEW YORY, N. Y. 10003 USA).*

UNA FORMA DEL ARRAIGO: LAS «PROSAS APATRIDAS», DE JULIO RAMON RIBEYRO

Los hombres cambian, pero las instituciones se perpetúan. Esos hotelitos destartalados de calles como la rue Princesse o la rue des Orteaux, donde se alojan los peones que vienen del Mediterráneo, no son otra cosa que la versión moderna de los ergástulos romanos. No encuentro prácticamente ninguna diferencia entre un albañil argelino o portugués y un esclavo de la época de Diocleciano. En esos hotelitos los peones foráneos se instalan a perpetuidad y salen solamente para su trabajo todos los días o un día, el último, rumbo al cementerio. Son extraños estos hotelitos, explotados generalmente por un paisano de sus inquilinos. En la planta baja está el bar-restaurant y el tablero con las llaves, y en sus cuatro o cinco pisos las celdas donde los obreros duermen hacinados en camas-camarote. El local les ofrece todo: bebida, comida, litera, televisión, mesas para jugar a las cartas o al dominó. Lo que ganan en la fábrica lo gastan en el hotel. Inútil decir que, a diferencia de los esclavos, son libres. No les queda ni siquiera la esperanza de la manumisión.

Esta es una reflexión de Julio Ramón Ribeyro, el escritor peruano que ha publicado en Barcelona un libro de título original: *Prosas apátridas* (*). A los cuarenta y cinco años, este delegado permanente adjunto del Perú ante la Unesco, se había descubierto ante una etapa de su vida que inevitablemente se cerraba y con muchas páginas sueltas que habían venido quedando aisladas y fuera del contexto de sus obras más conocidas, especialmente de *Crónica de San Gabriel* (1960) y de la recopilación de 51 de sus cuentos, *La palabra del mudo* (1973).

> No soy yo el apátrida, lo son las prosas que forman el libro. Sencillamente porque carecen de patria literaria —explica a lo largo de una cordial entrevista—. Son textos que escribí sin un objeto preciso, con la vaga idea de incluirlos luego en alguna novela, cuento o ensayo, pero que se quedaron sin destino, desamparados. Es así que decidí reunirlos, dotarlos de un espacio común, a pesar de su diferente origen, motivo e inspiración. De allí el título de *Prosas apátridas.*

Julio Ramón Ribeyro conoce ahora el éxito. Literariamente hablando se ha dicho que 1973 fue en el Perú «el año Ribeyro». La publicación de *La palabra del mudo* en una cuidada edición peruana, la aparición de *La juventud en la otra ribera* y la reedición de *Los geniecillos dominicales* (Premio Nacional de Novela 1965), unidas a su retorno a Lima tras varios años de vida en París, donde había

(*) *Prosas apátridas*, por Julio Ramón Ribeyro («Cuadernos Marginales». Tusquets Editores, Barcelona, 1975).

trabajado como periodista en una agencia de noticias internacional, habían llamado la atención de la crítica sobre este escritor. El juicio fue unánime. Un crítico alemán, Wolfgang A. Luchting, llegó a escribir:

> Yo creo que existen (y se ha establecido) tres grandes escritores en el Perú de estos días, Mario Vargas Llosa, José María Arguedas y Julio Ramón Ribeyro.

Con una sonrisa escéptica pudo decir entonces el propio Ribeyro y repetirnos ahora:

> Considero injusto el parangón entre Vargas Llosa, Arguedas y yo. El sitial del primero está refrendado por su calidad y su celebridad; el del segundo se consolidó, sobre todo después de su muerte. En tanto que yo, que no conozco de las prerrogativas de los vivos activos ni la ventaja de los muertos trágicos, no puedo reivindicar ninguna plaza en ningún escalafón, salvo en una especie de limbo literario donde ni nacido ni muerto espero algo así como el momento de algún improbable Juicio Final.

Este Juicio Final aparece ahora conjurado en la cita de R. Tagore que Ribeyro utiliza como epígrafe de sus *Prosas apátridas:*

> El botín de los años inútiles, que con tanto celo guardaste, disípalo ahora: te quedará el triunfo desesperado de haber perdido todo.

LA UTILIDAD DE LOS AÑOS INUTILES

¿A qué llama Julio Ramón Ribeyro sus años inútiles? Sus libros se han escalonado regularmente de 1955 a la fecha redondeando una visión del mundo homogénea y profundamente peruana. En *Los gallinazos sin plumas* (1955) el tema central eran los seres marginales de la realidad y los suburbios limeños. Estos *outsiders* no estaban marcados por ninguna teoría existencial, eran los representantes de la marginalidad a que lleva la pobreza y la ignorancia.

El mismo tono aparentemente impersonal, asordinado y falsamente naturalista reaparece en *Cuentos de circunstancias* (1958). Pero en la tensión de esa objetividad se adivinaban las fisuras que tiene el mundo de las apariencias cotidianas: lo irreal, la crueldad, la injusticia estaban presentes en esos cuentos, como lo estarían en «Tres historias sublevantes» y «Las botellas y los hombres», ambos de 1964.

También aquí Ribeyro, tal como ha dicho el crítico peruano Julio Ortega, prefirió «el anonimato a la publicidad». La edición misma

del libro era marginal. Eran libros mal impresos, estaban llenos de erratas y carecían de distribución fuera de la librería que los había impreso. Mientras tanto, Julio Ramón Ribeyro, como algunos de sus compañeros de generación —Enrique Congrains Martín, Carlos Zavaleta, Carlos Germán Belli—, vivía literalmente a salto de mata, desempeñando todo tipo de oficios, trabajando para sobrevivir.

Ese signo de la marginalidad reaparece ahora en *Prosas apátridas*. El libro ha sido editado por Tusquets en una colección llamada «Cuadernos marginales». *¿Simple coincidencia o se trata de un libro marginal?*

> Lo más probable es que lo sea —dice resignadamente—. Es un libro de apuntes y reflexiones. Los lectores prefieren ahora novelas extremadamente complicadas, gruesos tratados que les dan la ilusión de vivir intensamente su actualidad.

Pero estas reflexiones y apuntes parecen servir para entender esos tratados o captar su secreto sentido. Así, escribe Ribeyro en sus *Prosas:*

> Lectura del tomo quinto de la *Historia de Francia*, de Michelet. Así como yo olvido los detalles de esto que leo y no guardo más que una impresión general de malestar y de horror, aparte de tres o cuatro anécdotas, el mundo olvida su propia historia, no la interroga y no saca de ella ninguna enseñanza. Diríase que la historia se ha hecho para olvidarse. ¿Qué humano, a no ser un especialista, reflexiona ahora sobre las exacciones que sufrieron los judíos bajo Felipe el Hermoso o sobre la confiscación y destrucción de los templarios? Por ello mismo, en la historia que se escriba en el año tres mil, la segunda guerra mundial, que tanto costó a la humanidad, ocupará tan sólo un párrafo y la guerra de Vietnam una nota al fin del volumen que muy pocos se darán el trabajo de leer. La explicación reside en que el hombre no puede al mismo tiempo enterarse de la historia y hacerla, pues la vida se edifica sobre la destrucción de la memoria.

LOS OBJETIVOS ILUSORIOS

Ahora Ribeyro, tras sus años como periodista, es diplomático. Como ministro consejero del Perú ante la Unesco puede decir que «la diplomacia enseña mucho, aunque entraña el peligro de darnos a veces una visión cosmopolita y superficial de la realidad. La profesión ideal para un escritor sería poder ser escritor. Pero esto casi nunca es posible.»

Este escepticismo actual no es nuevo. Cuando en 1973 conoció el éxito y la popularidad en el Perú, un ácido sarcasmo brotaba desde el título del libro que lo consagraba: *La palabra del mudo.* Además descubriría que asistir tímidamente a su propia celebración no significaba nada. Acababa de superar una grave enfermedad que lo había puesto al borde de la muerte y descubría —como Proust— que a los hombres les llega casi siempre lo que han esperado de la vida, sólo que tarde.

En *Prosas apátridas,* frente a su inmensa biblioteca, Ribeyro se dice:

> Y entre estos libros perdidos (los parásitos, los que nadie lee), los que yo he escrito. No digo en cien años, en diez, en veinte. ¡Qué quedará de todo esto! Diríase que la gloria literaria es una lotería y la perduración artística un enigma.

En 1973, respondiendo a una de las numerosas entrevistas que marcaron su visita a Lima, dijo a un periodista algo que recuerda ahora su prologuista, el crítico peruano José Miguel Oviedo:

> De joven había soñado realmente con alcanzar la fama literaria, ser reconocido como un auténtico escritor; ahora que todo el mundo me dice que lo soy, siento que ya no me interesa, que tal vez he corrido tras un objetivo ilusorio y que no valía tanto la pena.

Valga o no la pena el éxito literario, Julio Ramón Ribeyro sigue trabajando intensamente. Este año publicará además de sus *Prosas apátridas, Seis obras de teatro* en el Instituto Nacional de Cultura Peruana y un volumen de artículos de crítica literaria titulado *La caza sutil.* Mientras tanto revisará la versión definitiva de su novela *Cambio de guardia,* que está basada en el período de Odría en el Perú (1948-1956) y que trata sobre la dictadura como sistema de opresión de los pueblos latinoamericanos.

Las formas más auténticas del arraigo pueden pasar, pues, por las mejores *Prosas apátridas,* una fórmula que Ribeyro, peruano y latinoamericano, ha sabido entender en su sentido más profundo y sutil: el que da haber sido marginal no por voluntad propia, sino por la necesidad de la pobreza.—*FERNANDO AINSA (UNESCO. 7 Place Fontenoy. PARIS. France).*

SEPULVEDA, AL TRASLUZ DE SU CRONICA INDIANA *

La figura de Juan Ginés de Sepúlveda que nos es casi habitual no se refería a su propia sustancia, sino a una suerte de actitud como contramolde de Las Casas. Lo demás de su obra y de su personalidad venía quedando en un segundo plano, como difuminado y con valor puramente adjetivo, puesto que la biografía al uso apenas pasaba de lo enumerativo, y con poca fortuna, como si lo escrito por los prologuistas de la *Opera Omnia* todavía estuviera presente, o aprovechado. Así, los mil matices del personaje y, sobre todo, su actitud historial seguían en la sombra. Tanto se había escrito sobre Las Casas con la intención de ilumniar carácter, función, pensamiento y sus distintos valores, que cada vez nos sentíamos más insatisfechos al ver distanciarse más y más la contrafigura, que se quedaba retrasada ante el distinto tratamiento de los especialistas.

Pero casi por sorpresa apareció recientemente un volumen, prieto de contenido, en el que un nutrido haz de especialistas, con ocasión de la conmemoración del IV centenario de la muerte del humanista, acometen la tarea pendiente desde tan largo tiempo. Aun con todo, la distancia ganada por Las Casas —una delantera de volúmenes y volúmenes— no se cubre de una sola vez.

El motivo, y parece que el impulso, partió de una decisión muy elogiable del Ayuntamiento de Pozoblanco de conmemorar la efemérides, convocando a los especialistas que pudieran decir algo sobre tan importante personaje, como hijo de la clásica tierra pedrocheña. Paralelamente, el Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid trabajaba acuciosamente sobre la prácticamente desconocida crónica indiana. Por ese motivo, la doble iniciativa —sumándose— dio ese fruto insospechable, tan macizo y enjundioso. ¡Con una crónica indiana del siglo XVI, obra de Sepúlveda, puesta al alcance de todos!

La obra, en conjunto, consta de dos partes. La primera, constituida por la serie de trabajos que se llevaron a la reunión de Pozoblanco, no parece programada conforme a un plan sistemático, sino resultado de las libérrimas aportaciones, conforme a la dedicación de cada especialista. Pero, lo que podía ser defecto, se nos convierte en virtud. ¡Ahí es nada!, estudiar a Sepúlveda como hombre de la universidad del renacimiento por un historiador del Derecho como *Gibert;* su

* Juan Ginés de Sepúlveda y su crónica indiana: *De rebus hispanorum gestis ad Novum Orbem Mexicumque.* Valladolid, Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid y Ayuntamiento de Pozoblanco, 1976, 500 pp. en cuarto mayor, con viñetas de época, XIV láminas, notas críticas e índices.

proyección sobre los problemas extraeuropeos por un catedrático de Relaciones Internacionales, como el doctor Truyol y Serra; la aptitud historial, por un historiador como el doctor Demetrio Ramos; los planteamientos de la «Apología», por quien recientemente la tradujo, como Losada; los criterios canonistas y, en suma, la filosofía del Derecho, por un especialista tan caracterizado como Alfred Dufou; el latín en el que se expresó Sepúlveda, por un latinista como Palop, y un análisis de sus actitudes temporales y locales, como lo hacen Castro, Torres García, Palomo, Redondo y Muñoz Calero.

Tras la exposición del tránsito sepulvediano a través de las distintas Universidades en que se formó, como está dicho, Truyol explica —por ejemplo— las contradictorias ideas que se agitaban en la época, al fin y al cabo en uno de los más auténticos momentos transsitorios de la Historia. Esta y no otra es la clave de las polémicas, pues al fin y al cabo al goticismo medieval se superponen las ideas clásicas y, por añadidura, las que brotan de los nuevos problemas.

En este cuadro cabe encajar las ideas de Sepúlveda como historiador y el que traza, con mano maestra, Dufou, al dibujar las circunstancias de la redacción y de la publicación *De ritu nuptiarum et dispensatione,* de gran importancia en la historia del derecho matrimonial y en la del pensamiento jurídico, escrita en aquel momento crítico del proceso anulatorio del matrimonio de Enrique VIII.

La segunda parte —y la más considerable— está constituida por la crónica *De rebus hispanorum gestis ad Novum Orbem Mexicumque,* precedida de dos estudios preliminares, uno del doctor Demetrio Ramos sobre las circunstancis en que Sepúlveda llegó a convertirse en historiador indiano y el proceso que siguió la crónica, y el otro, a cargo del profesor Lucio Mijares, para estudiar los distintos manuscritos de la obra.

A pesar de escribir Sepúlveda su crónica indiana ya en los días de Felipe II, corresponde su ideología a la de la época cesárea. Tal contrasentido no responde, ni mucho menos, a un sentido anacrónico, sino a una congruencia de pensamiento, que tiene una línea de continuidad desde los mismos días de Italia: cuando contempló el regreso victorioso de don Carlos, de los campos africanos de Túnez, como un Scipion en pleno triunfo. Sin embargo, tampoco es una crónica al estilo romano, a pesar de que escribe en un latín que pretende ser el de Cicerón. Así, estamos ante otro aparente contrasentido: el de la modernidad de su intención. Para él, la tierra mexicana es auténticamente un Orbe Nuevo. Y no sólo distinto del de Alejandro o los generales de Augusto, sino también diferente del descubierto por Colón: sus hombres, los tlaxcaltecas y los aztecas, eran muy distintos

de los primitivos antillanos, como el país y su trabada organización. Mas no era tampoco Asia. El enigma insoluble que se les planteó a los intelectuales del momento, ante esa sencilla pregunta que habrían de hacerles a cada paso sobre la identificación de lo encontrado y conquistado, no podemos comprenderlo hoy, acostumbrados, como estamos, a la identificación previa, casi como si la teoría de las ideas de Platón tuviera realidad.

La crisis de Argel, seguida de la crisis indianista, que estalló en Valladolid en 1542, le hizo concebir a Sepúlveda un propósito, el que le lleva a coincidir en los viajes cortesanos con Cortés y el propio Las Casas. ¿Quién era y qué significaba entonces, en aquel clima de crítica, el conquistador? Tal es el drama del momento: una tensión en la que Sepúlveda no podía sentirse mero testigo. De aquí que en la batalla desvalorizadora, sentida por Cortés en carne viva —movida por los velazquistas, por Cano, casado con una hija de Moctezuma, etcétera—, fruto de tantos intereses cruzados, que combaten con panfletos o entregando relaciones intencionadas a los moralistas o escritores áulicos, para ganar su revancha, sino su futuro, Sepúlveda se ve arrastrado a entrar en el campo, pluma en mano. Había nacido así el propósito de que se hiciera una «excelente Historia», tal como lo planea Cortés, para contrarrestar las que entendía como historias de bajo tono y sin estilo. Esa sería la gran obra, asociada a la crónica cesárea.

El profesor Ramos viene así a plantear no sólo la ideología del escritor indiano, es decir, la línea historiográfica, sino lo que en él va siendo habitual, como nuevo enfoque que una vez más se nos evidencia como de verdadero interés histórico: la intencionalidad. Así encuadra la crónica sepulvediana, justo, cuando escalona en el proceso de intencionalidades, las de los demás cronistas contemporáneos.

El estudio del profesor Mijares tiene el regusto de la aproximación a lo que había de ser el taller de un historiador en la época: cómo funcionaban los copistas, al pasarles los pliegos originales Sepúlveda; cómo retocaba los matices el autor, de lo que deja huella en sus añadidos, tachaduras o ampliaciones marginales. Y, en fin, el futuro largo y oscuro de aquellos manuscritos, hasta que la comisión de académicos trabaja sobre ellos, bajo la mirada de Campomanes y de Cerdá y Rico.

Al fin, se nos sirve la crónica, con una preparación mental que obliga a verla como pieza en la que interesa, tanto lo que se dice, como lo que se calla. Con multitud de notas críticas, donde se le sigue a Sepúlveda implacablemente: la fuente que pudo utilizar en

cada caso, los errores o aciertos que comete, la bibliografía que amplía o estudia el hecho tratado, lo que quiso decir y luego tachó el autor, las erratas que se cometieron en la *Opera Omnia,* lo que fue añadido por los académicos, y así, hasta el último capítulo. En el que se narra la entrega de Cuauhtemoc, tras el último asalto.

¿Qué valor puede tener la crónica de Sepúlveda? Especialmente para los mexicanos, mucho. No tanto por lo que puede ser nueva confidencia —que hay aspectos nuevos, como es natural—, sino más bien por los matices, por los finos matices, como cristal, a través del cual ve los hechos el gran humanista. Y sobre todo, por la gran habilidad con que diluye —como ejemplos que se le caen de la pluma— las tesis de su *Demócrates,* ahora no doctrina, sino narración. Una curiosa ironía del destino: la segunda parte o el desdoblamiento de lo que lo pudo publicar, hecho ejemplo, con la astucia del renacentista y la limpieza del tratadista clásico.—*MONICO MELIDA (Independencia, 1. VALLADOLID).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

SERGIO GALINDO: *El hombre de los hongos,* Editorial Joquín Mortiz, México, 1976.

Difícilmente el hecho mágico puede dejar de constituir, en su significación más profunda, un hecho humano; la *realidad* de lo mágico descansa en el hombre y en él se consuma. No es de extrañar entonces que el soporte que hace posible el salto que detiene su caída en el vacío necesite del verbo. La taumaturgia es inconcebible sin la palabra, como el mago es inconcebible sin la comunicación. Donde no existe comunicación difícilmente puede existir el acontecer mágico, porque éste no es otra cosa que la superación de la palabra debido a su libertad subyacente.

El mago es siempre el hombre que busca el poder en la palabra y que descubre su fuerza dinamizadora de una realidad inmediata, porque la magia no deja de ser una realidad, sino que se convierte en un doble significado de una misma realidad: en la magia se nos da la intercomunicación de elementos dispares que por el poder de la palabra se consuman en un hecho. No existe la magia sin la palabra como tampoco existe la palabra mágica capaz de la trasmutación de la realidad en otra sin el poeta, es el poeta quien dota a la palabra de su poder o quien descubre el poder que en ella existe. Son

muchos los que pueden cantar a la rosa, pero muy pocos quienes pueden *hacerla florecer en el poema.*

En este libro, *El hombre de los hongos,* Sergio Galindo nos hunde en una realidad trasmutada por el poder de la palabra, tiempo y espacio; como dos componentes alquímicos se confabulan o son confabulados para darnos la condición mágica del espejo en este libro la realidad permanece dentro de otra realidad más honda. El hecho mágico reside en la dimensión que el hombre adquiere sobrepasándose y ampliando el espectro de su propia expresión creadora.

Resulta complicado en algunos casos definir con precisión dónde, en qué límite sutil se produce el cambio, que hace que muchos diferencien, de una manera no exenta de irresponsabilidad, lo que es prosa y lo que es poesía. En este libro del escritor mexicano, *El hombre de los hongos,* poesía y prosa son una misma cosa, un hecho indivisible. Nunca, felizmente, podríamos hallar la desunión entre estos dos componentes en este libro de Galindo. Y esto, tal vez, porque en su realidad más auténtica jamás ha constituido binomio.

No podríamos pasar por alto en esta oportunidad la referencia a que se hacen merecedoras las ilustraciones que acompañan el volumen, y que se deben a Leticia Tarragó. En muy contadas ocasiones hallamos una comunión expresiva entre el espíritu textual y el espíritu plástico como en este libro. En las ilustraciones de Leticia Tarragó hay esa ductibilidad emocional que podemos apreciar en los ilustradores japoneses y chinos, que fuera de ser ilustradores, en la mayoría de los casos, por no decir en todos, eran también poetas.—*G. P.*

WALDO ROSS: *Problemática de la literatura hispanoamericana,* Biblioteca Ibero-Americana, Colloquium Verlag, Berlín, 1976.

No intentaremos fijar nuestra atención en el autor de este ensayo o, mejor dicho, conjunto de ensayos, desde el ángulo de sus antecedentes personales. La labor dedicada a la enseñanza y difusión de la literatura hispanoamericana en las universidades de Montreal, Glasgow y Zurich constituye una dilatada entrega y es ampliamente conocida. Detenernos en este aspecto sería desaprovechar el reducido espacio de una reseña como la presente, en la cual es difícil poder dar, en toda su dimensión, una idea cabal del contenido del presente trabajo del profesor Ross, trabajo que, a nuestro juicio, se hace merecedor de un análisis más en profundidad.

La lectura continuada de trabajos de este tipo nos tiene acostumbrados a enfrentarnos a la precipitación de juicios, que en muchas ocasiones no obedecen a otra mecánica que la publicación, sin que en ellos podamos hallar otra cosa que una serie de ideas en torno a algunos problemas literarios que ya hemos tenido oportunidad de haber asimilado antes, sin que éstas nos agreguen nada que en verdad justifique su publicación. Tenemos que reconocer que en el caso de *Problemática de la literatura hispanoamericana,* el hecho se nos presenta como un caso diferente a muchos de los trabajos revisados hasta el momento; podría producir la discrepancia —lógica reacción ante un trabajo de contenido—, pero en ningún momento de su lectura podríamos pensar en un trabajo, sin un manifiesto rigor en la exposición, de lo que podríamos definir como la *línea maestra de su trabajo investigativo,* la cual nos es aclarada con sus propias palabras en el prefacio de su trabajo: «Se trata aquí, más bien, de estudiar el proceso mismo de la personificación de los sentimientos y de la relación energética que se da entre ellos.»

Los cauces que el profesor Ross utiliza para exponernos su pensamiento en torno a la personificación de los sentimientos son la obra de Alí Lameda, Miguel de Unamuno, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges y Costa du Rels. Estas cinco coordenadas del crear literario permiten a Waldo Ross mostrarnos los perfiles de su investigación o, mejor dicho, de su mundo sensorial, con el cual profundiza en sus obras. La forma en que Ross encara el proceso literario de estos cinco escritores supera el cerco de una temática, dándonos de esta forma una realidad más total y unitaria que supera fronteras para adentrarse en las diferentes vertientes, que no son otra cosa que la realidad de un espíritu invertebrado dentro de la búsqueda expresiva.—*G. P.*

RACHEL PHILLIPS: *«Alfonsina Storni» (From poetess to poet),* Tamesis Book Limited, Londres.

No se podría decir de una manera enfática que la obra poética de Alfonsina Storni sea un conocimiento muy extendido o profundizado más allá de las fronteras hispánicas. Tampoco se podría decir que dentro de estas mismas fronteras el conocimiento sea algo innegable. Muchos suelen saber más de la muerte, por el acto que la generó, que sobre su vida, que es al final de cuentas donde se gesta su poesía y a la vez su muerte. El hecho del suicidio no es un valor poético en sí, incluso se podría decir que es menos poético

que el asesinato, si estamos de acuerdo en considerar a este último como «una de las bellas artes».

La vida y la obra de Alfonsina Storni transcurre y se produce en un momento en que conviven otros nombres valiosos dentro de la poesía femenina—lo de femenina lo mencionamos aquí como un antecedente referencial y no como parcelación de lo que es una totalidad expresiva al margen de un hecho biológico—. Ahora bien, pensamos que esta circunstancia, la de que la poesía de Alfonsina Storni se haya producido en ese momento, ha sido de alguna forma un hecho que ha influido en el conocimiento cabal que se merece y que no se ha producido en la forma a que la expresión de la poetisa argentina se hace acreedora. No deja de extrañar al mismo tiempo que llenar de regocijo la publicación de este libro de Rachel Phillips.

El volumen se encuentra editado en Londres Tamesis Books, colección dirigida por German Bleiberg y J. E. Varey, y el trabajo de Rachel Phillips viene a sumarse a una ya larga lista de ensayos en torno a la literatura en lengua castellana, publicados por esta misma colección. Este es un hecho que interesa desde el punto de vista de una labor encomiable por difundir la creación literaria en el ámbito de la lengua inglesa, pero que no debe apartarnos del contenido y el valor que encierra el ensayo de Rachel Phillips.

La dinámica que ha generado este estudio sobre Alfonsina Storni nos lo aclara su autora al decirnos que «el libro fue inspirado por un sentido de rebeldía producido especialmente por la actitud que prevalece en torno a la diferenciación entre poetas, por un lado, y poetisas por otro». Esto nos podría predisponer a enfrentarnos a un libro panfletario sobre los derechos femeninos vistos desde el ángulo de la expresión poética. Felizmente la lectura nos lleva por otros derroteros, los cuales nos conducen a una valoración de la obra de la poetisa argentina. El ensayo cala en profundidad en el espíritu de la obra poética de Alfonsina Storni, develándonos la honda humanidad que en ella existe. A estos valores debemos agregar los de una concienzuda investigación, que contribuye a la totalidad de la obra.

Haber girado en torno al hecho del feminismo y su contrapartida masculina habría significado bordear peligrosamente la falacia; esto, desde nuestro punto de vista, ya que, como hemos dicho antes, el ensombrecimiento que puede rodear en un momento determinado la obra de Alfonsina Storni no proviene de una marginación debida a los poetas de su tiempo, sino que a las *poetisas* de su tiempo, las cuales en muchas ocasiones no vacilaron en negarle sus incuestionables valores expresivos.—*G. P.*

JOSE ORTEGA: *Letras hispanoamericanas de nuestro tiempo,* Ediciones José Porrúa Turanzas, S. A., Madrid, 1976.

Los prólogos suelen ser en su mayor parte poco aclaratorios de un contenido, esto en el mejor de los casos, ya que en las más de las ocasiones suelen ser causa de una total ofuscación. Un prólogo siempre conlleva un riesgo, un riesgo que muchos escritores conocen, pero afrontan por motivos muy diversos. Como en muchas anteriores circunstancias, debo confesar que después de leer el ensayo de José Ortega *Letras hispanoamericanas de nuestro tiempo,* casi me quedé sin leer el prólogo que lo acompaña, y que es debido al novelista Antonio Ferres. Nunca mejor empleado el vocablo *acompaña* que en esta ocasión. En pocas oportunidades reclamamos la compañía de alguien que no nos ofrezca una posibilidad de comunicación o en la cual adivinemos la existencia de una personalidad capaz de confirmar la nuestra. No haber leído el prólogo de Ferres puede que no hubiera sido muy importante, ya que al leer el ensayo o la colección de ensayos de José Ortega me había formado un juicio en torno al espíritu del trabajo, pero debo confesar que habría significado un error. Ferres apunta a una unidad de criterio exploratorio que se halla presente en el trabajo de Ortega, y éste no es otro que la comunidad inteligible que se desprende de un mismo sentido del lenguaje. Y digo lenguaje, y no idioma, porque lenguaje me parece que encarna mejor una amplitud de comunicación.

El trabajo dilucidador de Ortega es algo más que tratar de estudiar algunos fenómenos literarios originados en unos nombres provenientes de una parcela geográfica, en este caso la literatura sudamericana, es una identificación con una problemática expresiva en toda su anchura significativa. La dimensión desde la cual José Ortega plantea su trabajo ensayístico, no es en ningún momento la de alguien que se encuentre desvinculado del hecho creador que ha conformado una realidad literaria como la sudamericana; por el contrario, existe un compromiso tácito con la búsqueda de unas raíces que subsisten y con las cuales él se siente completamente identificado.

Sería falta de rigor tratar, en unas cuantas líneas, de abarcar la naturaleza de un ensayo investigativo, y más en el caso de éste, donde la lucidez no se afirma en padrones fijos de apreciación crítica, sino en una movilidad de búsqueda tendente a un esclarecimiento comprometido con el propio acto creador. *Letras hispanoamericanas de nuestro tiempo* está compuesto por ocho ensayos sobre ocho escritores sudamericanos: Juan Rulfo *(Pedro Páramo),* Pablo Neru-

da, Juan Carlos Onetti *(El pozo, La cara de la desgracia),* Renato Prada *(Los fundamentadores del alba),* Pedro Shimoses, García Márquez *(La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada),* Julio Cortázar *(Octaedro)* y J. L. Borges.—*G. P.*

ENRIQUE ESTRAZULAS: *Los viejísimos cielos,* Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1975.

No podemos decir que el conocimiento de la narrativa uruguaya actual sea algo muy difundido en Europa. Esto no podría sernos causa de extrañeza si tomamos en consideración el tiempo que tardó en ser conocida aquí una obra de la importancia de un Juan Carlos Onetti. Este solo ejemplo nos pone sobre aviso de la posible existencia de una generación de jóvenes narradores generada en la margen oriental del río de la Plata, que, con toda seguridad, ha de ir constituyendo una presencia dentro de la literatura sudamericana del momento.

Dentro de ese desconocimiento que apuntábamos tendremos que reconocer que recientemente nos han estado llegando algunos nombres de autores y obras que nos sitúan de alguna manera aproximada a lo que pueden ser en un plano más amplio las preocupaciones de esos escritores que por el momento desconocemos. Hace poco la editorial Plaza y Janés editó en España la novela *Todo tiempo pasado,* de Alvaro Castillo, novela que de existir una auténtica preocupación crítica al margen de unos padrones rectores, habría contado con una mayor repercusión. El hecho era de esperarse si se tomaba en cuenta que esta novela y su autor no venían precedidos de un anecdotario que de alguna forma los relacionara con el *boom.*

Ahora nos encontramos ante otro escritor uruguayo, Enrique Estrázula, y su conjunto de cuentos reunidos bajo el título *Los viejísimos cielos.* Para mí, que no soy crítico y que solamente encaro el proceso creador ajeno desde una dimensión de comprometido con todo un proceso de búsqueda expresiva, no significa el más mínimo riesgo en definir estos cuentos, en su mayoría, como acabados ejemplos de un hacer narrativo.

Los cielos viejísimos nos muestran a un escritor con un dominio sobre los elementos que conforman el relato, pero contrariamente a lo que esto podría hacer suponer, en éste existe una ductibilidad emocional que logra comunicar el asombro que no emana del tema, sino de la forma en que éste ha sido concebido como realidad textual. La trasmutación de la cotidianeidad en hecho protagonizador del

asombro ya había sido utilizado por Estrázulas en su novela anterior, *Pepe Corvina*, pero, en estos cuentos, por la brevedad del trazo, se hace más patente la realidad poética: «Cada relato es un artificio dúctil, conmovedor. Nunca falta ni sobra una palabra. Sobrio y rico, el escritor uruguayo deja en el aire algo que va más allá de la palabra misma».—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 8. MADRID-16).*

EDICIONES
CULTURA HISPANICA

COLECCION LA ENCINA Y EL MAR
(POESIA)

1. **LAS PEQUEÑAS CUESTIONES**

   Ramón AYERRA
   Madrid, 1973. 20 × 13 cm. 92 pp. 75 ptas.

2. **CANCIONES**

   Luis ROSALES
   Madrid, 1973. 20 × 13 cm. 104 pp. 140 ptas.

3. **VERSOS PARA MI**

   Vicente GARCIA DE DIEGO
   Madrid, 1973. 20 × 13 cm. 144 pp. 195 ptas.

4. **POESIA ENTERA**

   José María SOUVIRON
   Madrid, 1973. 20 × 13 cm. 397 pp. 350 ptas.

5. **LOS PASOS CANTADOS**

   Eduardo CARRANZA
   Madrid, 1973. 20 × 13 cm. 302 pp. 270 ptas.

6. **HABLANDO SOLO**

   José GARCIA NIETO
   Segunda edición. Madrid, 1971. 20 × 13 cm. 155 pp. 115 ptas.

7. **LA VERDAD Y OTRAS DUDAS**

   Rafael MONTESINOS
   Madrid, 1967. 13,5 × 20 cm. 232 pp. 230 ptas.

8. **ANTOLOGIA POETICA**

   Juana IBARBOUROU
   Recopilación: Dora ISELLA RUSSELL
   Madrid, 1970. 13,5 × 21,5 cm. 352 pp. 230 ptas.

9. **BIOGRAFIA INCOMPLETA**

   Gerardo DIEGO
   Segunda edición. Madrid, 1967. 13,5 × 21 cm. 196 pp. 115 ptas.

Pedidos:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

DISTRIBUCION DE PUBLICACIONES

Avenida de los Reyes Católicos, s/n. Madrid-3



COLECCION «LOS POETAS»

TITULOS PUBLICADOS

1. Jesús Alonso MONTERO: *Rosalía de Castro* (3.ª ed.).
2. Marcos Ricardo BARNATAN: *Jorge Luis Borges* (2.ª ed.)
3. Juan MARINELLO: *José Martí* (2.ª ed.).
4. Gabriel CELAYA: *Gustavo Adolfo Bécquer.*
5. Alberto BARASOAIN: *Fray Luis de León.*
6. José Luis ARANGUREN: *San Juan de la Cruz.*
7. Louis PARROT y Jean MARCENAC: *Paul Eluard.*
8. Celso Emilio FERREIRO: *Curros Enríquez* (2.ª ed.).
9. Angel GONZALEZ: *Juan Ramón Jiménez* (Estudio).
10. Angel GONZALEZ: *Juan Ramón Jiménez* (Antología).
11. Guillermo CARNERO: *Espronceda.*
12. Jaime CONCHA: *Rubén Darío.*
13. Antonio COLINAS: *Leopardi.*
14. Carlos MENESES: *Miguel Angel Asturias.*
15. A. MORAVIA y G. MARCUSO: *Mao Tse-Tung.*

EN PREPARACION

Agustín GARCIA CALVO: *Virgilio.*

Angel GONZALEZ: *Antonio Machado.*

Jorge RODRIGUEZ PADRON: *Octavio Paz.*

PROXIMAMENTE:

EUGENIO MATUS: *El mundo poético de Juan de Leceta.*

CARLOS AREAN: *Tendencias posabstractas en la pintura española.*

LAUTARO YANKAS: *La poesía del mar* chileno.

HECTOR TIZON: *Regreso.*

SALUSTIANO MASO: *Nueve poemas.*

JOSE ALBERTO SANTIAGO: *Pequeña antología arbitraria del cancionero popular gallego.*

OCTAVIO ARMAND: *Diario de una tarde.*

CARLOS MELLIZO: *Hume, y el problema de la geometría.*

ROSA CASTILLO: *George Eliot y Santa Teresa.*

ANTONIO CARREÑO: *La vergüenza como valor sociológico y narrativo en Don Juan Manuel.*

BARBARA DALE MAY: *Progresión cíclica y trágica del yo unamuniano.*

JORGE RAMOS SUAREZ: *A propósito de Juan de Mena.*




EDICIONES
MUNDO
HISPANICO